

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Derive ed erranze nella città contemporanea. Riflessioni a partire da alcune esperienze torinesi

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1622997> since 2017-01-25T09:12:14Z

Publisher:

Maggioli Editore

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

"Derive ed erranze nella città contemporanea. Riflessioni a partire da alcune esperienze torinesi"

Carlo Salone, DIST, Università di Torino

Dal punto di vista della città e della sua organizzazione spaziale e funzionale, la progressiva penetrazione delle produzioni artistiche e culturali nel vissuto quotidiano implica, prima di tutto, un ripensamento critico dei contenitori tradizionalmente deputati all'esibizione e fruizione delle 'opere': artefatti, installazioni, performance. In secondo luogo, essa si accompagna a un'evidente "proliferazione dei siti e dei luoghi in cui l'impulso artistico moderno è realizzato, incontrato e fruito" (Whybrow, 2011: 289, nostra traduzione). Coerentemente, nelle modalità di produzione, presentazione e fruizione dell'arte contemporanea si assiste a una sempre maggiore incursione di prassi espressive come performance ed eventi - registrati su supporti audiovisivi o realizzati 'dal vivo' - quali mezzi di comunicazione e, soprattutto, condivisione artistica tra soggetti che 'abitano' lo spazio urbano.

Rispetto alle tecniche di creazione del manufatto d'arte 'tradizionale', che esprime il proprio messaggio attraverso una materialità tangibile, queste prassi si connotano per un'importante componente di tipo intangibile, attraverso cui diventa possibile stabilire un'interazione diretta tra il pubblico, l'opera d'arte, l'artista e lo spazio in cui la performance e/o l'evento artistico prende forma e sostanza.

Il ricorso sempre più frequente alle tecnologie audiovisive e 'performative' nella comunicazione del messaggio artistico contemporaneo è d'altro canto la manifestazione di un preciso "impulso situazionale-relazionale" (Hall, 2004) che rifiuta il concetto stesso di "luogo dell'arte" in favore di un'interpretazione dell'arte come prodotto di un insieme complesso di scambi contestuali che, nelle parole di Bourriaud, intercorrono in modo incessante tra le persone, i luoghi, gli oggetti e i processi (2002: 26). Nel suo *Relational Aesthetics* Bourriaud descrive questi scambi nei termini di "microclimi" al cui interno le relazioni con il mondo si fanno concrete attraverso l'opera d'arte (2002: 44).

D'altro canto, l'uso ricorrente alle immagini metaforiche dei flussi e delle reti, non soltanto con riferimento alle pratiche artistiche, ma anche e soprattutto con riferimento all'analisi e alla lettura dello spazio e dei fatti che lo attraversano, si configura come una vera e propria 'svolta relazionale' che cercheremo di descrivere nei suoi tratti essenziali nel testo che segue.

Questo rinnovato contesto teorico sembra prestarsi bene come sfondo interpretativo per comprendere la valenza non solo espressiva ma anche conoscitiva di pratiche artistiche che 'attraversano' la città, istituendo con i suoi materiali fisici e le sue componenti sociali delle relazioni che producono nuove forme di descrizione/interpretazione dello spazio urbano. Ricerche come quelle condotte, per esempio, da Stalker/Osservatorio nomade, collettivo di artisti con base a Roma e da tempo impegnato in forme itineranti e non accademiche di conoscenza urbana da Progetto Diogene e dal collettivo curatoriale A_titolo a Torino descrivono con efficacia questa tecnica di ascolto e intervento: "La modalità di intervento proposta è sperimentale, fondata su pratiche spaziali esplorative, di ascolto, relazionali, conviviali e ludiche, attivate da dispositivi di interazione creativa con l'ambiente investigato, con gli abitanti e con gli archivi della memoria. Tali pratiche e dispositivi sono finalizzati a catalizzare lo sviluppo di processi evolutivi auto-organizzanti, attraverso la tessitura di relazioni sociali ed ambientali, lì dove per abbandono o per indisponibilità sono venute a mancare" (www.osservatorionomade.net).

Nel lavoro che segue si presenteranno alcune pratiche che si ritengono rilevanti nel modificare il modo di leggere, rappresentare e 'trattare' alcuni nodi dell'urbanesimo contemporaneo, cercando di trarne spunti di riflessione di natura teorico-metodologica.

1. Arte (pubblica) e spazio urbano

Se in passato l'arte tendeva a manifestarsi nello spazio – non necessariamente urbano - attraverso forme istituzionalizzate e connotate da una localizzazione specifica (il monumento presente in una specifica piazza, l'edificio storico, le opere conservate nelle gallerie e nei musei cittadini ecc.), con le avanguardie storiche prima e con la crisi del Moderno poi si assiste a quella che Stuart Hall (2004) ha descritto come la progressiva espansione dell'arte nella quotidianità del vivere, decretando “la fine del modernismo del museo e la penetrazione delle rotture moderniste nella vita di tutti i giorni” (Hall, 2004: 288, nostra traduzione).

A uno sguardo non schiacciato sul presente, non del tutto nuove appaiono in realtà le pratiche di coinvolgimento dello spazio vissuto nella produzione e nella messa in scena dell'arte. Le civiltà classiche coltivavano una concezione dell'arte come pratica intimamente legata all'esercizio e alla pedagogia del potere, e non solo del potere incarnato dalle istituzioni politiche, ma anche del potere della tradizione culturale in cui la comunità si riconosce e si radica. La cultura romana sia di età repubblicana sia di età imperiale coltiva scientemente questa forma di comunicazione culturale e politica nello e mediante lo spazio urbano. Il fregio della Basilica Aemilia nel Foro Romano, gli archi di trionfo imperiali, l'Ara Pacis, così come, cinquecento anni prima, il fregio fidiaco del Partenone ad Atene, intendono parlare ai cittadini magnificando le radici mitiche della città e delle sue istituzioni.

Ma allora che cosa c'è di nuovo nelle pratiche che il contemporaneo sperimenta nello spazio urbano?

Dal punto di vista della città e della sua organizzazione spaziale e funzionale, questa irruzione dell'arte nel vissuto quotidiano implica, prima di tutto, un ripensamento critico dell'idea di museo e galleria come unici contenitori deputati all'esibizione e fruizione dell'opera artistica. In secondo luogo, essa si accompagna a un'evidente “proliferazione dei siti e dei luoghi in cui l'impulso artistico moderno è realizzato, incontrato e fruito” (Whybrow, 2011: 289, nostra traduzione). Coerentemente, nelle modalità di produzione, presentazione e fruizione dell'arte contemporanea si assiste a una sempre maggiore incursione di prassi espressive come performance ed eventi - registrati su supporti audiovisivi o realizzati ‘dal vivo’ - quali mezzi di comunicazione e, soprattutto, condivisione artistica tra soggetti che ‘abitano’ lo spazio urbano.

Rispetto alle tradizionali tecniche di creazione dell'artefatto ‘tradizionale’, che esprime il proprio messaggio attraverso una materialità tangibile, queste prassi si connotano per un'importante componente di tipo intangibile, attraverso cui diventa possibile stabilire un'interazione diretta tra il pubblico, l'opera d'arte, l'artista e lo spazio in cui la performance e/o l'evento artistico prende forma e sostanza.

Il ricorso sempre più frequente alle tecnologie audiovisive e ‘performative’ nella comunicazione del messaggio artistico contemporaneo è d'altro canto la manifestazione di un preciso “impulso situazionale-relazionale” (Hall, 2004) che rifiuta il concetto stesso di “luogo dell'arte” in favore di un'interpretazione dell'arte come prodotto di un insieme complesso di scambi contestuali che, nelle parole di Bourriaud, intercorrono in modo incessante tra le persone, i luoghi, gli oggetti e i processi (2002: 26). Nel suo *Relational Aesthetics*¹ Bourriaud descrive questi scambi nei termini di “microclimi” al cui interno le relazioni con il mondo si fanno concrete attraverso l'opera d'arte (2002: 44).

Il ricorso sempre più frequente alle immagini metaforiche dei flussi e delle reti, non soltanto con riferimento alle pratiche artistiche, ma anche e soprattutto con riferimento all'analisi e alla lettura

¹ *Relational aesthetics* è il termine con Bourriaud (2002) indica il forte coinvolgimento della scena artistica –dominante negli anni in cui egli scrive ma fortemente presente anche oggi- nelle questioni politiche e sociali, sia in termini letterali (l'arte come strumento di denuncia e riflessione critica), sia in termini formali, tematici (nel senso di riconoscere che la materia prima con cui gli artisti lavorano per realizzare le loro opere non è la creta, né il vetro, né i colori, ma è la sfera sociale, sono le relazioni tra le persone).

dello spazio e dei fatti che lo attraversano, si configura come una vera e propria ‘svolta relazionale’ che cercheremo di descrivere nei suoi tratti essenziali nella sezione che segue.

2. Relazionale *versus* territoriale: lo sguardo sulla città

Nel corso degli ultimi quindici anni la letteratura internazionale di lingua inglese ha ospitato un acceso dibattito circa la natura della spazialità contemporanea. In particolare, Doreen Massey (Allen et al., 1998), Ash Amin (2002, 2004) e altri autori (Amin et al., 2003; Bathelt, 2006) hanno proposto di superare l’ontologia dei luoghi come contenitori chiusi all’esterno e ‘ingabbiati’ entro una gerarchia di scale territoriali rigidamente distinte e compartimentate (quartiere-città- regione ecc.), per adottare, in sua vece, una prospettiva “relazionale”, capace cioè di leggere la spazialità attraverso metriche non lineari e non euclidee (una discussione approfondita e criticamente simpatetica è quella contenuta in Castree, 2004).

È stato sottolineato (Luca e Salone, 2014) che, pur trattandosi di una posizione complessa e non del tutto organica al proprio interno (Jonas, 2012), la prospettiva relazionale può essere sintetizzata come una critica rivolta alle interpretazioni dello spazio inteso quale somma di tasselli territoriali distinti e incapsulati gli uni dentro gli altri, a favore di concetti come apertura e connettività, i cui elementi fondanti sono le relazioni trans-territoriali, i flussi e le reti. L’opposizione relazionale nei confronti di visioni scalar-territoriali dello spazio è motivata da due principali argomenti (Amin, 2004). Il primo insiste sul fatto che città e regioni sono sempre più immerse in reti e routine organizzative globali. Ne deriverebbe che il ‘nuovo ordine emergente’ è definito attraverso topologie di reti di attori assai dinamiche, contingenti e variegate nella loro estensione spaziale (Amin, 2002). Il secondo argomento riguarda l’esistenza stessa di nuove immagini – le reti, i flussi, ecc. – in grado di descrivere con efficacia le nuove spazialità della globalizzazione.

Il significato concreto di questa prospettiva è chiaro: le città e le regioni non devono e non possono (più) essere rappresentate come entità “organiche” caratterizzate dalla coesione interna come proprietà territoriale fondativa, ma dovrebbero piuttosto essere lette come l’intreccio di connessioni spaziali più ampie basate su flussi, giustapposizioni, porosità e connettività relazionali (ibid.).

Ne deriva così una visione dei luoghi, e per noi qui il riferimento è essenzialmente alle città, non già come entità stabili nella loro delimitazione spaziale e nella loro identità sociale e culturale, bensì come “intrecci, aperti e discontinui, di relazioni” (Governa, 2014).

Questo rinnovato contesto teorico sembra prestarsi bene come sfondo interpretativo per comprendere la valenza non solo espressiva ma anche conoscitiva di pratiche artistiche che “attraversano” la città, istituendo con i suoi materiali fisici e le sue componenti sociali relazioni che producono nuove forme di descrizione/interpretazione dello spazio urbano. Ricerche come quelle condotte, per esempio, da Stalker/Osservatorio nomade, collettivo di artisti con base a Roma e da tempo impegnato in forme itineranti e non accademiche di conoscenza urbana (www.stalkerlab.org) descrivono con efficacia questa tecnica di ascolto e intervento: “La modalità di intervento proposta è sperimentale, fondata su pratiche spaziali esplorative, di ascolto, relazionali, conviviali e ludiche, attivate da dispositivi di interazione creativa con l’ambiente investigato, con gli abitanti e con gli archivi della memoria. Tali pratiche e dispositivi sono finalizzati a catalizzare lo sviluppo di processi evolutivi auto-organizzanti, attraverso la tessitura di relazioni sociali ed ambientali, lì dove per abbandono o per indisponibilità sono venute a mancare” (www.osservatorionomade.net).

Queste e altre pratiche di “transurbanza” (Careri, 2006) sperimentano forme di conoscenza che riscoprono, letteralmente, potremmo dire, la ricerca sul terreno e intendono interrogare risorse, agenti e gruppi sociali che sono abitualmente ignorati dalle indagini scientifiche tradizionali o vengono ‘normalizzati’ *ex ante* attraverso procedure di definizione e categorie che pre-esistono alla ricerca stessa e che ne cristallizzano la natura complessa e cangiante. La filiazione di questo approccio si colloca lungo un’ideale linea di continuità che lega tra loro esperienze diverse, molte delle quali inaugurate dalle avanguardie storiche – Dada, surrealismo – e riprese dai lettristi e, soprattutto, dai situazionisti nel secondo dopoguerra. Su questa genealogia non ci soffermeremo

ulteriormente, affidando al lavoro di Francesco Careri, dedicato al camminare e al nomadismo come pratica estetica, ogni necessario approfondimento (cit.).

Tornando alla svolta relazionale, in questa sede osserveremo che la proposta situazionista risulta forse la più pertinente nel rispondere all'esigenza di sottrarsi alle immagini codificate dei luoghi, per avventurarsi invece senza pregiudizi né schemi preconfezionati nella lettura e nella pratica fisico-percettiva dello spazio urbano. Al suo centro, se così si può dire con riferimento a una logica naturalmente portata all'eccentricità come quella dei situazionisti, e di Debord in particolare, si collocano due concetti-chiave: quello di *dérive* e quello di *psychogéographie*.

La *dérive*, ci ricorda lo stesso Debord, "si presenta come una tecnica del passaggio repentino attraverso ambienti diversificati. Il concetto di *dérive* è indissolubilmente legato al riconoscimento di effetti di natura psicogeografica, e all'affermazione di un comportamento ludico-costruttivo, ciò che lo rende diametralmente opposto alle nozioni classiche di viaggio e di passeggiata.

Una o più persone che si lasciano andare alla deriva rinunciano, per una durata più o meno lunga, alle ragioni di spostamento e di azione che generalmente seguono, alle relazioni, ai lavori e agli svaghi che sono loro propri, per lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e agli incontri che vi corrispondono. La parte di aleatorio è qui meno determinante di quanto si possa credere: dal punto di vista della deriva, esiste un rilievo psicogeografico delle città, con delle correnti costanti, dei punti fissi e dei vortici che rendono assai ardui l'accesso o l'uscita da certe zone".

Nell'Internazionale Situazionista², in particolare, le manifestazioni sono concepite come atti di critica allo spettacolo del capitalismo. Come sottolinea lo stesso Debord, "La costruzione delle situazioni ha inizio sulle rovine dello spettacolo moderno. È facile osservare come il principio alla base di questo spettacolo – l'assenza di intervento – si leghi all'alienazione che caratterizza il vecchio mondo. Al contrario, i migliori esperimenti rivoluzionari in campo culturale hanno cercato di rompere la tradizionale identificazione dello spettatore con l'eroe in modo da coinvolgerlo nell'azione [...] la situazione viene quindi pensata perché sia vissuta dai suoi costruttori in modo diretto. Il ruolo giocato dal pubblico inteso come soggetto passivo o relegato a giocare ruoli marginali deve diminuire progressivamente, mentre il ruolo giocato da coloro che non sono attori ma 'livers' deve crescere progressivamente" (Debord, 1958: ?, nostra traduzione).

Certamente, questa partecipazione critica al vissuto urbano, intesa come mezzo attraverso cui svelare i meccanismi capitalistici dello sfruttamento e dell'alienazione (Debord, 1958), è presente anche in molte iniziative artistiche di natura convenzionale, organizzate da musei, gallerie o fondazioni. Tuttavia, come si cercherà di spiegare, è soprattutto nelle esperienze che nascono dal "dal basso" e che si collocano in posizione critica rispetto al sistema istituzionalizzato dell'arte, che la dimensione partecipativa raggiunge la sua massima espressione artistica, culturale e politica e la più fertile potenzialità creativa (per una davvero esaustiva ricostruzione del rapporto tra arte pubblica si rinvia a Pioselli, 2015).

La necessità di recuperare "spirito critico" nel sistema dell'arte contemporanea, oggi sempre più indebolito da un consumismo feticista che condiziona anche le dinamiche del mercato, pervade anche altre correnti interpretative. Per Butt (2005), per esempio, questa ricerca è ben rappresentata dal *theatrical turn* basato sulla sperimentazione di nuove prassi 'performative' non istituzionalizzate, testimoniate già all'interno della produzione artistica del secondo dopoguerra. In questa dimensione sempre più spesso l'attenzione degli artisti, dei critici e dei fruitori dell'arte contemporanea si sposta dalle pratiche artistiche basate sull'artefatto materiale alle coordinate spaziotemporali dell'evento artistico (2005: 8): da un lato, si esplorano le relazioni tra le pratiche 'creative' quotidiane e l'arte, mentre, dall'altro, si indagano le esperienze artistiche contemporanee e come queste influenzino i contorni e l'esperienza del vissuto quotidiano.

² L'Internazionale Situazionista è un movimento politico e artistico che affonda le proprie radici nel marxismo critico, nell'anarchismo e s'ispira, per alcuni aspetti, alle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento. Si costituisce nel 1957 a opera di alcuni intellettuali e artisti riuniti intorno alla figura di Guy Debord ed è attiva in Europa per tutti gli anni Sessanta.

Riassumendo, l'analisi della relazione tra arte contemporanea e città ci aiuta a comprendere come lo spazio urbano non si limiti al ruolo di contenitore passivo delle manifestazioni artistiche (processi, significati, atmosfere ecc.). Al contrario, la città gioca un ruolo di primo piano sotto almeno tre punti di vista: come dimensione preferenziale in cui si manifesta il vissuto quotidiano (*l'espace vécu* di Lefebvre, 1974), ossia abitudini, pratiche, forme di produzione e consumo, cui l'artista attinge largamente; come attore delle manifestazioni artistiche (la città che si "mette in opera", costruendo le condizioni necessarie per raggiungere forme realmente integrali di espressione artistica); come ambito territoriale la cui caratteristiche e la cui rappresentazione sono influenzate dalle manifestazioni d'arte in esso contenute.

Al di là delle trasformazioni fisiche e economiche determinate dalla concentrazione spaziale di attività e eventi a contenuto artistico, secondo Debord (1958) una valenza cruciale del contemporaneo dilagare delle espressioni artistiche nel contesto urbano è il loro saper cambiare il modo in cui i soggetti guardano ad esso. Oltre ad avere valore in sé, l'arte contemporanea svolge dunque nella dimensione urbana un'importante funzione sociale di "attivazione" di processi e relazioni nella vita di tutti i giorni. In questa logica si muove, per esempio, il progetto di *urbanisme unitaire*, definito da Debord (1958) come uso integrato delle arti e delle tecniche espressive, finalizzato alla composizione di un *milieu* unificato.

Questo *milieu* unificato si può raggiungere sia attraverso la creazione di nuove manifestazioni artistiche (architetture e installazioni, elementi di arredo urbano, ma anche eventi, poesie, film ecc.), sia attraverso processi di straniamento o *détournement*³ dalle manifestazioni artistiche esistenti. L'artista persegue "atti politici finalizzati a reinstallare l'esperienza di vita come l'unica mappa della città" (1958: 218, nostra traduzione), così che l'esperienza dell'arte come l'esperienza della città, intrinsecamente connaturata negli individui, assuma valenze diverse a seconda delle relazioni che essa stabilisce con i fruitori dell'opera d'arte e lo spazio urbano circostante, nonché delle relazioni che questi fruitori sviluppano tra loro e con lo spazio. Riprendendo Lefebvre, "l'arte di vivere in città è di per sé un'opera d'arte, così come il futuro dell'arte non si compie nella dimensione artistica ma urbana" (1996: 173, nostra traduzione).

In quest'ottica, come si dirà meglio in seguito, particolarmente interessanti risultano anche le riflessioni elaborate attorno al ruolo della dimensione microurbana o di quartiere.

Una forma più recente e peculiare di espressione situazionale-relazionale, capace di "costruire situazioni" entro la scena urbana (Debord, 1958) di natura anche artistica (ma non solo) è rappresentata dal *flash-mob*. "Nello spazio sociale contemporaneo il *flash-mob* e le sue forme sussidiarie (*smart-mob* e *urban-swarm*) rappresentano un tipo di azione alla scala urbana basato su una grammatica digitale non gerarchica di comunità virtuali. Le scenografie temporanee di corpi fermi o in movimento che crea modificano la percezione del vivere quotidiano urbano e scuotono il sistema stesso dell'urbanità fosse anche solo per un momento" (Deleuze, 1994: 23, n. t.). Sia pure in una manifestazione di gioco, i *flash-mob* "scombinano temporaneamente il funzionamento delle coreografie del consumismo urbano contemporaneo assumendo la forma di figure spaziali di resistenza" (Brejzek, 2010:120, n.t.). Nel *flash-mob* l'operazione di raccogliere gruppi numerosi di persone a creare una nuova situazione è prevalentemente ludico, ma esiste una lunga tradizione di interventi urbani per la realizzazione di eventi pubblici di natura performativa che sfruttano la dimensione urbana come laboratorio di sperimentazione artistica e culturale, una *mise en scène* dinamica che crea scenografie sempre nuove. Secondo Brejzek (2010), che guarda alla città post-industriale come tappa e insieme 'laboratorio' di un certo tipo di pratiche culturali, artistiche e politiche, un numero rilevante di artisti (di teatro e non), professionisti ed esperti della città lavorano alla creazione di un dialogo critico tra l'ambiente costruito e i suoi abitanti, creando

³ Il *détournement* (trasposizione del termine francese che indica una performance simile alla parodia satirica) è la tecnica, storicamente usata da gruppi politici con fini in genere sovversivi, per rivoltare le espressioni del sistema capitalistico contro se stesso. Più nel dettaglio, consiste in una variazione/modificazione nel sistema di significati comunemente attribuiti a un dato oggetto, testo, immagine o luogo, secondo modalità antitetiche o antagoniste rispetto agli intenti originali.

occasioni - per lo più temporanee - degli usi abituali dello spazio urbano: “Questo tipo di interventi ha la capacità di aprire lo spazio pubblico a usi alternativi e di modificare al contempo i modi attraverso cui quest’ultimo viene comunemente guardato/inteso. Attraverso l’impiego dello spazio pubblico come se fosse un palco, le scenografie di interventismo urbano hanno il potere di sottolineare le politiche spaziali in atto e comunicare l’agire sociale” (Brezek, 2010: 110, n. t.).

3. La rigenerazione urbana come pratica interpretativa della città

Un ruolo rilevante in anni recenti ha giocato l’intreccio tra produzione culturale, manifestazioni artistiche nello spazio pubblico e rigenerazione urbana. Nonostante le frequenti oscillazioni di significato, che vedono talora sovrapporsi concetti e pratiche proprie della riqualificazione e metodi ed esperienze della rigenerazione⁴, assumeremo in questa sede una sostanziale omogeneità di significato che, in termini generali, si riferisce a quelle azioni volte a contrastare l’abbandono, il degrado fisico e il declino economico di determinate aree della città, tipicamente zone industriali in crisi, quartieri poveri o socialmente problematici (su questi temi si vedano Judd e Parkinson, 1990; Couch et al., 2003).

Negli ultimi decenni, il panorama degli interventi pianificati con questo obiettivo è stato quanto mai eterogeneo e dagli esiti differenziati. Spesso, molti programmi sono stati finanziati dall’Unione europea (come ad esempio i programmi di iniziativa comunitaria Urban) e hanno riguardato azioni di natura marcatamente sociale, riferendosi a temi quali l’integrazione tra culture e gruppi sociali e la rivalizzazione del tessuto economico locale, con l’indispensabile corollario della promozione della partecipazione collettiva alle decisioni urbanistiche.

Come per tutte le maggiori aree urbane italiane, anche per Torino la stagione di maggiore impegno nel campo della rigenerazione urbana si colloca lungo gli anni Novanta del secolo scorso. Le ragioni sono evidenti: in primo luogo l’inefficacia delle tradizionali forme d’intervento urbano sperimentate fino ad allora nelle prassi urbanistiche dalla cultura tecnica e dalle amministrazioni pubbliche, sia quelle orientate al controllo generale delle trasformazioni urbane - la pianificazione urbanistica di matrice razional-comprendiva affidata al piano regolatore generale - sia quelle settoriali affidate alle agenzie tecniche governative e locali - piani per l’edilizia residenziale pubblica, programmi di infrastrutturazione ecc.; in secondo luogo, e con una chiara connessione col primo aspetto menzionato, il graduale affermarsi e diffondersi in buona parte d’Europa di prassi d’intervento ispirate al modello dei *Quartiers en crise*, poi modellizzate e istituzionalizzate da strumenti come il Programma di Iniziativa Comunitaria Urban, ispirate a un approccio integrato (riqualificazione fisica, rigenerazione economica, animazione sociale) e a una logica di coinvolgimento multi-attore (Parkinson, 1989; Lawless, 1991); in terzo luogo, dalla crescente difficoltà degli enti pubblici nel reperire e stanziare risorse finanziarie per l’adeguamento funzionale e infrastrutturale delle città, con la conseguente mobilitazione degli attori privati e del non-profit nel disegno e nella conduzione delle politiche urbane. Sullo sfondo, occorre richiamare l’affermazione di un paradigma di trattamento e soluzione delle problematiche urbane che appare coerente con un’agenda neoliberale che diventa egemonica anche in Europa e che spinge con forza verso un coinvolgimento imponente dei capitali privati nella costruzione e nella ristrutturazione urbana (Harvey, 1989; Thornley, 1991).

Torino conosce dunque negli anni Novanta il fiorire di iniziative nel campo della rigenerazione urbana, fortemente volute e guidate dall’amministrazione locale che, nel 1997, inaugura il Progetto Speciale Periferie, programma antesignano di una stagione d’intervento sul tessuto urbano piuttosto intensa. Sotto il controllo del Progetto Speciale Periferie, poi Settore Periferie, vengono ricondotte tutte le iniziative legate alla rigenerazione urbana finanziate da programmi internazionali e nazionali

⁴ Nell’esperanto urbanistico globale, con il termine riqualificazione urbana in genere ci si riferisce all’intervento fisico sui materiali edilizi e infrastrutturali della città consolidata, mentre nella rigenerazione urbana l’attenzione è rivolta alle esigenze sociali e alla dimensione economica dei quartieri (...). Spesso tuttavia le due sfere di prassi s’intrecciano e si presuppongono a vicenda, a dispetto delle distinzioni accademiche.

(Programmi di Recupero Urbano, Contratti di Quartiere, Urban 2, Programmi Integrati di Sviluppo Locale e il Progetto Pilota Urbano The Gate, dedicato a Porta Palazzo: una ricostruzione critica e centrata sulla questione abitativa è fornita da Governa e Saccomani, 2008).

Questa nutrita serie di esperienze s'inquadra nella stagione dei cosiddetti 'Programmi complessi', sorti dapprima in una dimensione sperimentale nei primi anni Novanta e poi gradualmente assoggettati a forme di istituzionalizzazione abbastanza accentuate negli anni a venire, programmi che rispondono, in modo diseguale e, sostanzialmente, inadeguato, alla domanda di innovazione nelle politiche urbane che emerge dalla crisi della pianificazione regolamentare e delle istituzioni pubbliche (Governa e Salone, 2005).

Secondo un'interpretazione abbastanza consolidata, la cifra caratteristica dell'esperienza torinese appare essere quella dell'"integrazione e partecipazione", per riprendere le parole di Guercio, Robiglio e Toussaint (2004). Ne costituiscono tratti essenziali l'intersectorialità (interventi sul patrimonio edilizio, sulle condizioni sociali e sul tessuto economico locale), la compresenza di diverse tipologie progettuali e il coordinamento tra attori e livelli istituzionali differenti (ibidem), ma soprattutto l'accompagnamento sociale che si avvale di forme all'epoca innovative di ascolto dei bisogni dei residenti.

Al di là dei giudizi sui singoli programmi, questo decennio di lavoro nel campo della rigenerazione urbana a Torino ha senz'altro sedimentato un *savoir faire* significativo all'interno della cultura tecnica e dell'amministrazione locale che costituisce, tutt'oggi, il risultato forse più interessante della stagione che precede la crisi manifestatasi nel 2007-2008. Esaurita la fase di maggiore slancio operativo, oggi la questione è affidata istituzionalmente al Settore Rigenerazione, che si dedica alle micro-trasformazioni fisiche e ad azioni di animazione economica e sociale.

1.4 Cultura, arte e rigenerazione urbana: un nesso necessario?

In questo quadro, lo spazio di manovra per gli interventi legati più o meno direttamente all'industria della cultura, e agli spazi per il consumo e la produzione artistica sono spesso stati visti come catalizzatori della rinascita urbana: talvolta sostituendo un tessuto edilizio compromesso con attrezzature culturali di richiamo, affidate a firme di richiamo della cultura architettonica globale, talaltra mantenendo e risignificando quartieri ed edifici 'decadenti' in elementi estetici attrattivi, sorta di 'rovine' della tarda modernità che ispirano immagini suggestive e perfino glamour (Edwards, 1997). Oltre alle iniziative di trasformazione fisica di parti più o meno consistenti della città, la rigenerazione urbana può spesso dispiegarsi, in parallelo o in autonomia rispetto agli interventi sul tessuto fisico, attraverso un insieme di eventi artistici e culturali cui si attribuisce una particolare capacità di ridare vivacità ai quartieri.

Così, da molto tempo si è ormai consolidata una *vulgata* 'evenemenziale' secondo la quale festival ed eventi pubblici diventano occasioni per mobilitare l'interesse di un pubblico più o meno segmentato e per cogliere obiettivi alquanto eterogenei: attirare visitatori nelle parti più marginalizzate della città, contribuendo così a ridurre lo stigma di determinati quartieri ritenuti poco raccomandabili; restituire o donare ai residenti l'orgoglio identitario e il senso di appartenenza; creare occasioni di festa comune nello spazio pubblico (Richards e Wilson, 2007; Hannigan, 2003). In questo alveo molto variegato s'incanalano progetti e iniziative che vedono nell'organizzazione di eventi artistici spettacolari opportunità di crescita economica che si traducono in forme di imprenditorismo urbano (Harvey, 1989; Vanolo, 201?) il cui ingrediente essenziale è la cultura che diventa *flagship* di operazioni aggressive di marketing urbano.

Ma è proprio da qui che vorrei iniziare la mia riflessione. Dalla rievitazione critica di questa "narrazione" in certo modo edificante, che contrappone a un 'prima' grigio e passivo di decadenza della capitale industriale un 'dopo' immerso nel dinamismo delle reti globali della produzione immateriale e del consumo, cui conferiscono una spinta irresistibile il rilancio del sistema culturale della città con i Musei, le fiere di Artissima e gli eventi collaterali e perfino *underground*, e il

potenziamento dell'azione progettuale di attori di primo piano dell'economia della conoscenza come il Politecnico e l'Università.

Rimettere in discussione questa versione consolidata della vicenda torinese non vuole tanto rispondere a un'esigenza, già di per sé legittima, di decostruzione critica del 'rinascimento' torinese, che all'interno di questo lavoro suonerebbe forse eccentrica, ma ci sembra necessaria perché questa fase particolare delle politiche urbane torinesi ha influito in modo marcato sui modi stessi con cui si è guardato alla città, alle sue dinamiche e alle azioni messe in campo per governare gli effetti di quelle dinamiche, costruendo una 'narrazione' in un certo modo egemonica nei confronti della quale l'esperienza di Situa.to rappresenta senza dubbio una lettura alternativa che presenta aspetti fecondi e che merita ricostruire per esteso.

5. Le 'pratiche' dal basso come narrazione alternativa della città

Per rispondere all'accresciuta competizione internazionale, le città sperimentano interventi di questo tipo soprattutto in due direzioni:

- messe in scena (azioni di marketing e branding urbano) associate con l'organizzazione di manifestazioni artistiche, eventi culturali e allestimenti museali di tipo tradizionale. Il fine di queste azioni è duplice: diffondere l'immagine dei centri urbani come spazi stimolanti di vita oltre che di lavoro, in cui si realizza una interazione intensa tra artisti, manager culturali e creativi; posizionare la città come meta del turismo culturale. Attraverso investimenti in attrazioni culturali e nelle infrastrutture necessarie alla loro fruizione, le città mirano a raggiungere posizioni di rilievo nella mappa internazionale delle mete turistiche (Russo e van der Borg, 2002).
- costruzione di nuove scene attraverso interventi di riqualificazione e rigenerazione urbana in chiave culturale. Nell'attuale fase economica, un insieme crescente di imprese che producono beni e servizi a alto livello di creatività trovano il loro ambiente naturale di sviluppo nelle città, rivestendo inoltre un ruolo specifico nei processi di recupero, anche sociale, delle aree urbane colpite da declino economico. Il fine di questi interventi di politica urbana è incentivare la localizzazione di queste imprese.

Nella maggior parte dei casi, questi interventi fanno riferimento a quelle che Sacco e Segre (2008) hanno definito come interpretazioni di tipo "tradizionale" della relazione tra cultura e sviluppo. Tuttavia, in alcuni casi particolari utilizzazioni e trasformazioni non convenzionali dello spazio urbano sono volutamente realizzate con il fine indurre gli spettatori a rivedere le proprie categorie concettuali e interpretative. È questo il caso di molti edifici industriali e di altra natura (ospedali, manicomi, mattatoi, carceri, chiese, discariche ecc.) riutilizzati con fini culturali di tipo ludico e ricreativo. Coerentemente con una visione 'innovativa' del ruolo della cultura in ambito urbano, con questi interventi si cerca un effetto di 'straniamento', attraverso cui incentivare modi nuovi e innovativi di pensiero e azione. Tuttavia, si tratta di interventi ancora piuttosto isolati e limitati. Il grosso dell'impegno profuso dalle amministrazioni locali nella predisposizione di politiche a connotazione culturale continua ad avvenire secondo modalità tradizionali e soluzioni piuttosto standardizzate (musei, festival, fiere ecc.).

Inoltre, nella maggior parte dei casi, queste politiche sembrano risentire di un'interpretazione della cultura quale modalità onnivale di sviluppo dei territori (Perloff, 1979). Nella lettura proposta in questi contributi, infatti, la cultura è presentata non solo come un vantaggio competitivo multidimensionale, utile per generare ricchezza, crescita e occupazione in diversi settori economici e garantire condizioni favorevoli di vita e lavoro - come indicato tra l'altro nei lavori di Landry (2000), da Scott (2000) e da Florida (2002) -, ma anche come strumento per proteggere le libertà effettive di scelta individuale à la Sen (2000) e aiutare gli individui a leggere correttamente le proprie prospettive esistenziali. In questa accezione, la cultura rappresenta un importante volano per processi di empowerment e rafforzamento della coesione e dell'identità urbana. Alla cultura è

anche attribuito un importante ruolo quale volano per l'evoluzione della base economica, soprattutto laddove si è verificata la fine di un ciclo produttivo (centri urbani di vecchia industrializzazione in crisi come per Bilbao o centri periferici investiti da nuove dinamiche localizzative, come per Dublino). Si nota, in altre parole, una fiducia forse eccessiva nel potere salvifico dell'investimento in cultura rispetto a ogni tipo di problema urbano, mentre manca una riflessione critica sulle ricadute, anche negative, della pianificazione e programmazione culturale.

Nel contesto fino ad ora descritto, lo sviluppo dei mercati culturali sembra affermarsi come precondizione necessaria all'insorgenza di positivi processi di sviluppo locale. Come documentato in numerosi lavori curati da Sacco (2002, 2003) e altri studiosi (cfr. tra gli altri: Scott, 1997; Landry, 2000; Stern e Seifert, 2007), molti dei centri urbani comunemente descritti come ambiti di sperimentazione di strategie di sviluppo "di successo" si connotano per politiche che fanno della cultura una leva di azione privilegiata, aprendo musei, sperimentando forme sempre più ardite e avanzate di disseminazione delle attività culturali nel tessuto della città, favorendo l'insediamento di artisti, e mettendo in moto i processi di riqualificazione urbana e industriale intorno a grandi e complessi interventi culturali di tipo pilota. Importante è soprattutto il ruolo che il capitale culturale gioca quale 'nodo di aggancio' (o 'presa') tra i sistemi locali e le reti sovra locali (Salone e Segre, 2012). Inoltre, esso può anche svolgere un peculiare ruolo nel promuovere uno sviluppo urbano bilanciato e sostenibile, soprattutto nelle aree degradate. Esso fornisce, infatti, interessanti opportunità per la crescita personale e per l'interazione sociale tra le fasce deboli della popolazione, mettendo nelle condizioni di iniziare un'attività economica anche i soggetti a rischio di esclusione sociale (lavoratori a basso contenuto di specializzazione, immigrati, persone malate o con difficoltà a intraprendere altri percorsi lavorativi) ampliandone le possibilità di impiego.

Anche in ragione di queste evidenze empiriche, esiste una percezione molto diffusa secondo la quale investire in cultura permette di raggiungere un insieme diversificato di effetti positivi. Tuttavia, questo tipo di impostazione, che accomuna l'agenda di molti decisori urbani nel mondo, risente di alcuni limiti evidenti.

- I. Il primo limite (di cui gli altri sono corollari) consiste *nella ridotta capacità di controllare gli effetti delle politiche implementate*. Soprattutto con riferimento alle politiche per il capitale culturale "incorporato" questa possibilità è estremamente ridotta in quanto ci si muove nella sfera delle proiezioni individuali, che sono per loro stessa natura fluide e mutevoli, e rispetto a cui non esistono strumenti certi di misurazione. Ma dubbi sull'efficacia delle esperienze *culture-based* sono stati sollevati con riferimento a tutte le dimensioni del capitale culturale (cfr. le coppie competizione/inclusione e cosmopolitismo/identità menzionate in 5.2.3). Alcuni autori hanno sollevato dubbi sulla capacità delle politiche culturali nel rafforzare il vantaggio competitivo urbano. Fatta eccezione per alcuni casi emblematici come Bilbao, Barcellona o Vienna, in cui l'investimento in cultura ha avuto un evidente riscontro nell'immagine esterna, spesso si tratta di politiche promosse in modo retorico, che non portano risultati positivi ridotti, quando non negativi. Si pensi al caso di Ibiza in Spagna, un tempo località conosciuta per la sua qualità ambientale e paesaggistica, oggi trasformata da politiche di attrazione turistica – basate anche sulla dimensione culturale – in destinazione di un turismo "giovane" e "di tendenza", alimentato dalla presenza di discoteche, *house club*, *raves* e feste. In casi come questi, gli effetti del turismo di massa e quelli di un cosmopolitismo "volgare" si combinano, determinando omologazione degli spazi del divertimento giovanile e una "internazionalizzazione" dei comportamenti e degli stili di vita praticati. L'affermazione di stili culturali stereotipati contrasta con la cultura dei luoghi e confligge con i valori dell'identità locale. Allo stesso tempo, esiste anche un problema legato alla natura selettiva (dal punto di vista economico, sociale e spaziale) degli effetti prodotti dalle politiche *culture-based*, che ne limiterebbero la potenzialità quali strumenti di inclusione. Una cultura "globale" come quella delle *élites* creative *à la* Florida confligge con la possibilità di ricorrere alla cultura come meccanismo per realizzare processi inclusivi di

rigenerazione e *community building*, ossia di costruzione di una identità collettiva. Preoccupa in particolare la tendenza omologante nelle immagini e rappresentazioni della città sottese a molte iniziative di promozione culturale alla scala urbana (Vanolo, 2008).

- II. Il secondo limite fa riferimento alle problematiche di *giustizia urbana* connesse con la valorizzazione della cultura. L'esperienza culturale porta, lo si è detto, messaggi complessi che, per essere apprezzati e per generare le esperienze culturali capacitanti di cui si è detto, necessitano di strumenti di decodificazione (competenze, conoscenze e motivazioni) che non tutti possiedono. Il carattere mediato della trasmissione del capitale culturale può quindi essere fonte di marginalizzazione di quanti non dispongono dei necessari codici interpretativi. Inoltre, la possibilità che queste esperienze diventino diffuse si lega alla presenza di un'adeguata dotazione di capitale culturale, simbolico e identitario, oltre che forme specifiche di capitale umano e sociale, che difficilmente sono conseguibili in modo ubiquitario nella dimensione urbana. A seconda della diffusione e pervasività di questi effetti, si possono generare risultati più o meno gravi di marginalizzazione sociale e gentrificazione dello spazio. Da questo punto di vista, i cambiamenti intervenuti negli ultimi anni nei nuovi media (dal web 1.0 al 3.0) e, più in generale, nelle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, permettono di ampliare enormemente le occasioni di arricchimento culturale degli individui. Tuttavia, nuovamente, è questa una condizione rispetto cui esistono forti barriere all'accesso (sociali, economiche e culturali). In più, secondo alcuni teorici, la diffusione di questi strumenti ha determinato una moltiplicazione delle modalità e delle opportunità di informazione, fruizione e interazione con riferimento a prodotti e eventi culturali, generando una profonda trasformazione negli stili di vita e consumo degli individui. Il "fenomeno" youtube è a questo riguardo esemplificativo delle nuove possibilità di generazione e trasmissione di contenuti culturali resa possibile da Internet. Ciò nondimeno, all'esplosione delle occasioni di produzione e fruizione culturale, si è assistito al contemporaneo impoverimento delle possibilità di apprendimento ad esse collegate (Santagata, 2009). Il ricorso a modalità di fruizione non adeguate, perchè eccessivamente omologate, mediate da strumenti tecnologici o snaturate (come nel caso della partecipazione all'evento culturale come rituale sociale di massa, senza che da questo si realizzi alcun impatto conoscitivo, emotivo o esperienziale), ha determinato un impoverimento della capacità del pubblico di utilizzare l'esperienza culturale come attività arricchente e capacitante (De Biase, 2008). Un altro aspetto di giustizia riguarda il diverso trattamento che le politiche di eventi e le azioni di marketing/branding urbano assegnano ai centri storici urbani e alle periferie. Benché sia aumentata l'attenzione per la costruzione di "scene culturali alternative" anche nelle aree marginali della città (Belloni, 2008), rispetto al centro storico e agli altri perimetri in genere accessibili e qualificati, dove tradizionalmente si concretizza il massimo dell'offerta culturale e della messa in scena, queste aree (aree urbane di confine, periferie, centri commerciali, outlet, nuovi spazi commerciali e ricreativi) rimangono culturalmente più deboli, in quanto privi di spazi espositivi di conoscenza e di aggregazione, di stimoli ad alta densità culturale e storica, di servizi e di reti. Secondo Belloni (2008) s'impone una riflessione sulle dinamiche centro-periferia legate, da un lato, al non uniforme potere espositivo e comunicativo della città e, dall'altro lato, all'aumento dello scollamento tra le porzioni della città 'della ribalta' e quelle relegate a 'retroscena'.
- III. Il terzo limite, strettamente interconnesso con il precedente, riguarda la *scarsa attenzione alle questioni di sostenibilità*. Il capitale culturale non è un *a priori* immutabile e certo. Al contrario esso si modifica in funzione delle trasformazioni che si realizzano nella società e nell'economia e si può anche degradare. Qualora le condizioni di uno sviluppo sostenibile dei consumi culturali non fossero garantite, l'ingente ammontare di investimenti stanziati dai governi locali e dalle istituzioni cittadine per sviluppare il proprio capitale culturale risulterebbe inutile. Questo si legge molto bene con riferimento al turismo culturale: senza attivare le altre

dimensioni essenziali dell'accoglienza e della gestione dei flussi turistici sul territorio, i tentativi di far leva sul potenziale economico rappresentato dal turismo culturale rischiano di essere non solo vani, ma anche controproducenti, con tensioni e attriti sociali e distorsioni del sistema economico urbano. Questo conduce a una drastica riduzione della qualità della vita nella città e della sue potenzialità competitive. Per affrontare questi problemi le città dovrebbero pianificare il loro sviluppo prestando maggiore attenzione a integrare – utilizzando, ad esempio, le opportunità offerte dalle nuove tecnologie – la propria dotazione culturale con altri elementi che contribuiscono in misura decisiva alla loro attrattività, sia nei confronti dei turisti stessi che dei cittadini. Ma non è questa la sola condizione di insostenibilità rilevabile. I processi di esclusione e marginalizzazione culturale che si realizzano tanto in centro quanto in periferia si accompagnano a forme di separazione tra i cittadini che rendono debole il legame delle popolazioni con il loro territorio e favoriscono altresì la ricerca di forme di compensazione all'esterno.

- IV. Il quarto e ultimo limite riguarda la *tendenza all'omologazione* di molte politiche urbane. Dai casi precedenti si evince un forte bisogno di correttivi per limitare lo scollamento che si verifica a livello spaziale e sociale e la rottura dei legami territoriali che dovrebbe portare alla generazione di risposte specifiche. Tuttavia, l'esame delle prassi in atto mostra una situazione al contrario caratterizzata da una tendenziale debolezza dell'impianto teorico richiamato a giustificazione di molte di queste iniziative (Bianchini e Parkinson, 1993; Evans, 2001; Ponzini e Rossi, 2010). Se infatti diversi studi sostengono che sia proprio la dimensione culturale e le politiche ad essa indirizzate a fare delle città i contenitori più adatti per contenere e incubare le attività basate su creatività e innovazione (Landry, 2005; Simmie *et al.*, 2002), non mancano però lavori che sottolineano come le politiche con questo fine seguano modelli eccessivamente semplicistici e omologati. Nella maggior parte dei casi le politiche urbane culturali assumono la forma di strategie di sviluppo locale sullo sfruttamento in chiave turistica del proprio capitale culturale "oggettivato". In Europa, un indizio di una forse eccessiva omologazione in chiave turistica delle pratiche *culture-based* si lega alla diffusa pratica delle città a candidare se stesse per il ruolo di città europee della cultura o come siti patrimonio dell'umanità. A questo riguardo, critiche anche molto severe sono state rivolte alle politiche urbane *à la* Florida, focalizzate sull'esigenza di aumentare la capacità delle città di attirare gli esponenti di una non ben definita classe creativa (Peck, 2005). Un altro filone critico si è concentrato sulla mancata capacità delle politiche di tradurre la naturale propensione delle città a produrre funzioni di intrattenimento e svago in ricette di pianificazione culturale che non siano basate unicamente su operazioni piuttosto banalizzanti e meccaniche di rinnovamento fisico degli spazi urbani, spesso affidati a grandi firme del jet-set dell'architettura, e di concentrazione delle attività culturali in specifiche aree o quartieri (cfr. i distretti culturali metropolitani *à la* Santagata). In linea con un modello tradizionale di crescita spaziale, queste politiche in pratica enfatizzano il ruolo dell'agglomerazione fisica delle attività culturali quale principale mezzo per ottenere crescita economica alla scala urbana (Moomaas, 2004). In questa prospettiva si combinano molte diverse ispirazioni scientifiche: dalla teoria del distretto neo-marshalliano della scuola di Becattini, al concetto di cluster proposto da Porter, fino a comprendere anche l'approccio manageriale che considera i luoghi culturali come risorse strategiche per il marketing territoriale e la competitività. Tuttavia, essa non sembra essere sufficiente a rendere ragione della complessità della relazione tra cultura e città. Da un lato, Sacco, Tavano Blessi e Nuccio (2009) richiamano la necessità di una nuova visione del funzionamento dei distretti culturali maggiormente aderente al caso della dimensione urbana e in particolare alla dimensione cultural-artistica (e il processo di diffusione della creatività che ne deriva). Dall'altro lato, Maignan, Ottaviano e Pinelli (2003) osservano che sebbene il valore della diversità culturale nella generazione di innovazione per/nel sistema economico sia stata ampiamente descritta nella letteratura sullo sviluppo regionale, con riferimento alla dimensione urbana una

definizione più ampia di diversità deve essere raggiunta, tale da includere le multiformi connessioni (attuali e potenziali) tra i settori dell'arte, del design, della tecnologia e degli affari.

Questi elementi ricorrenti suggeriscono la necessità di un approccio maggiormente critico e disincantato alle politiche urbane per la cultura e, in modo particolare, a quelle politiche che promuovono il capitale culturale come leva per attivare processi endogeni di sviluppo locale.

1.6 Dalle teorie del *place-making* alle pratiche del Situarci.

(metterei una breve introduzione che consente di passare dal punto precedente a questo)

Il *place-making* è l'esito dell'azione congiunta di residenti, movimenti, associazioni e, in qualche caso, anche pianificatori istituzionali, che restituisce al luogo la propria unità di vicinato, attraverso una pianificazione collaborativa che metta al centro le persone (Friedmann, 2010).

Le origini di tale nozione risalgono agli anni '60 del Novecento quando, nel processo di revisione dell'urbanistica moderna, alcuni autori americani come Jane Jacobs (Jacobs, 1961) e William H. White (White, 1964?) introducono l'idea che la pianificazione urbana possa orientarsi anche al soddisfacimento dei bisogni dell'uomo, e non solo delle esigenze del traffico e del consumo.

Sebbene la critica al modello razionale dell'urbanistica moderna sia condivisa anche dal dibattito culturale e tecnico europeo, che già all'inizio degli anni '50 del Novecento introduce il concetto di *'humanization' of the city* (Tyrwitt, Sert and Rogers, 1952), in Europa la critica si concentra prevalentemente sulla dimensione estetica e patrimoniale della città, dovendo fronteggiare l'emergenza della ricostruzione post-bellica.

Nei primi anni '60 si sviluppano inoltre gli studi sulla percezione visiva dello spazio urbano, tanto in Europa (Cullen, 1961) quanto negli Stati Uniti (Lynch, 1960).

Si afferma cioè, da più parti, la tesi secondo cui l'uomo debba essere posto al centro della pianificazione urbanistica. Il rapporto tra uomo e ambiente diventa oggetto di investigazione di numerose discipline. Si delinea così il concetto di "luogo" (place), che comprende in sé tanto lo spazio fisico quanto la dimensione individuale e sociale – relazionale – dell'esistenza umana.

E' in particolare dagli anni '70 che, nell'ambito della geografia umanistica, acquista centralità il concetto di luogo, che sposta il campo di indagine dallo spazio fisico alle popolazioni *nello* spazio, enfatizzando la soggettività e l'esperienza piuttosto che la logica razionale e l'esigenza di misurazione della scienza spaziale uscita dalla rivoluzione quantitativa degli anni Sessanta.

Nel libro "Topophilia", Yi-Fu Tuan sostiene che attraverso i luoghi, nonché la percezione umana e l'esperienza, è possibile conoscere il mondo (Tuan, 1974). Il termine "topophilia" viene inventato dall'autore per definire il legame affettivo tra le persone ed il luogo. Questo legame, questo attaccamento è fondamentale per l'idea di luogo come "field of care", campo di cure. La differenza tra lo spazio e il luogo è, secondo Tuan, legata al tipo di azioni umane che in essi si svolgono: lo spazio è definito come un'arena di azione e movimento, mentre il luogo riguarda la sosta, il riposo e il coinvolgimento.

Per rafforzare il concetto di luogo si discute circa la definizione del suo contrario, cioè su ciò che non è luogo. Rimanendo nell'ambito della geografia umanistica, Edward Relph nel libro *Place and Placelessness* (Relph, 1976) definisce il luogo e il non luogo come una condizione: il "placelessness" è infatti un termine inventato che potremmo tradurre come "la non condizione di luogo", "la non localibilità". Ciò che distingue un luogo da un non luogo è cioè la condizione di vivibilità intrinseca. Poiché la caratteristica principale del luogo è il suo essere vissuto, la condizione essenziale per conoscere un luogo è essere un *insider*.

Un termine chiave per Relph è l'autenticità, che significa una attitudine sincera e genuina al luogo, tipica dell'*insider*. Un'attitudine non autentica al luogo, d'altra parte, "is essentially no sense of place" (Relph 1976, p. 82).

Commentato [CS1]: Userei la definizione formale di Friedmann, aggiungendo poi la nostra definizione, da 'spazio' come entità 'vuota' a luogo

Commentato [CS2]: Specificare che è cosa diversa alla geografia umana

Nel mondo moderno noi siamo circondati da una condizione generale di strisciante placelessness, marcata da una inabilità ad avere relazioni autentiche al luogo perché lo stesso luogo, o meglio la *placelessness*, non permette alle persone di diventare *insiders*.

Il turismo, scrive Relph, è da condannare perché incoraggia la disneyficazione, la museificazione dei luoghi. Un luogo come Disneyworld rappresenta l'epitome della costruzione di non luoghi (*placelessness*), ed è esclusivamente per outsiders. La cultura di massa, secondo Relph, diluisce le relazioni autentiche al luogo.

Il concetto di non luogo viene ripreso e reinterpretato, quasi un ventennio dopo, dal celebre antropologo Marc Augé. Egli definisce i non luoghi come siti segnati dalla propria transitorietà, intesa come predominanza della mobilità (Augé, 1992). Perciò la nozione di non luogo di Augé non ha le connotazioni morali negative della nozione di *placelessness* di Relph, ma riguarda la temporaneità e l'effimero. Sono non luoghi gli aeroporti, i terminal dei pullman, i centri commerciali, i grandi hotel ecc. Tutti quei siti, cioè, che sono indifferenti al luogo nel quale si trovano, e che non sono vissuti, ma solo attraversati.

L'importanza dell'esperienza vissuta del luogo viene rafforzata da Edward Soja, tramite la nozione di *trialectics of spatiality* (Soja 1996) partendo dal lavoro del teorico francese Henri Lefebvre (1991). Il suo punto di partenza è una critica alle nozioni binarie di spazialità che sono state al centro del discorso geografico: l'oggettività contro la soggettività, il materiale contro il mentale, il reale contro l'immaginato e lo spazio contro il luogo. Come sfida a queste concezioni binarie egli introduce il "terzo spazio", che è uno spazio vissuto e che interrompe una distinzione tra spazio percepito e pratiche spaziali. Il "primo spazio" è il termine che egli usa per descrivere i fenomeni misurabili e mappabili empiricamente, e che corrisponde al campo tradizionale della geografia umana (il risultato spaziale dei processi sociali). Il "secondo spazio" è lo spazio concepito, ossia lo spazio che è soggettivo ed immaginato, il campo delle rappresentazioni e dell'immagine. Esso corrisponde alla nozione che molte persone hanno di luogo, nonché alla critica umanistica della concezione positivista dello spazio.

La critica di Soja e Lefebvre è che questi due approcci, che corrispondono ai binari oggettivo/soggettivo, materiale/mentale, reale/immaginario ecc. sono stati visti tendenzialmente come l'intera storia. Esisterebbe invece un "terzo spazio", o spazio vissuto, che è differente; esso è praticato e vissuto piuttosto che essere semplicemente materiale (concepito) o mentale (percepito).

In questi termini, il luogo è qualcosa che non è mai stabilito a priori. Esso è il materiale grezzo per la produzione creativa dell'identità, non una etichetta a priori della pratica sociale. Il luogo fornisce le condizioni di possibilità per una pratica sociale creativa. In questo senso il luogo diventa un evento piuttosto che una cosa ontologica sicura radicata in nozioni dell'autentico. Il luogo come evento è marcato dalla apertura e dal cambiamento piuttosto che dai limiti e dalla permanenza.

Se la nozione condivisa di luogo è dunque quella di spazio vissuto, il "fare luogo" (*place-making*) non può prescindere dalla popolazione che lo abita.

E' soprattutto a partire dagli anni '90 che le teorie del *place making* si arricchiscono del concetto di cittadinanza, non senza qualche contraddizione. Nel contesto della crisi della città fordista, infatti, si comprende che i luoghi possono subire significativi cambiamenti della propria identità nel tempo, e che quest'ultima è veicolata da fattori materiali, simbolici e narrativi che coinvolgono la popolazione. L'identità di un luogo è inoltre il risultato di una costruzione sociale, e in particolare dei rapporti economici che caratterizzano il contesto locale.

Le città post-industriali spesso pagano un immaginario collettivo negativo, anche quando questo non corrisponde più alla realtà. Tuttavia, questa immagine continua a far parte della sua identità, o meglio della sua narrazione. Per questo motivo le classi politiche tentano di riscattare questa identità mediante gli strumenti della narrazione.

Queste azioni di re-identificazione del luogo sono decise e condotte da una élite di cittadini, solitamente la classe politica che amministra il territorio, e risultano pertanto identità parziali, selettive di ciò che quella élite di cittadini ha interesse a rafforzare come identità del luogo da comunicare all'interno e all'esterno (Dunn, McGuirk e Winchester, 1995). Il *place making* viene

Commentato [CS3]: Riprenderlo, perché la trialettica in realtà è sua

Commentato [CS4]: Di che?

pertanto assimilato a ciò che potremmo definire il “place marketing”: le azioni di re-identificazione del luogo sono associate ad azioni di vendita del luogo (Burgess & Wood, 1988; Paddison 1993; Short et. Al. 1993; Watson, 1991).

La ri-creazione dell'identità di un luogo è pertanto esclusivamente un processo politico, nel quale l'élite locale evita una significativa partecipazione pubblica (Anderson 1990; Eyles & Peace, 1990; Hula 1990; Leitner, 1990). Così facendo, l'identità creata è un'identità parziale.

Cambia inoltre il concetto di cittadinanza, che dall'essere uno status, una condizione intrinseca, diventa un atto performativo (Lepofsky & Fraser, 2003). Ciò significa che abitare un luogo non è condizione sufficiente per il coinvolgimento nelle pratiche del place making: i diritti dei residenti alla città diventano basati su cosa essi fanno come cittadini attivi piuttosto che su cosa essi sono, e cioè residenti del quartiere urbano. Ne consegue che mentre i residenti devono dimostrare coinvolgimento, i non residenti sono più facilmente coinvolti.

Nell'epoca contemporanea, caratterizzata dalla competizione economica tra città, emergono quindi i conflitti del place making. Essi non riguardano tanto la comprensione di cosa sia il luogo, quanto piuttosto per chi esso sia. Questi conflitti sono spesso mediati dalla cultura, utilizzata come base da cui posizionare le diverse interpretazioni di cosa significa la città (Lepofsky & Fraser, 2003).

La chiamata dell'azione civica è una ri- articolazione della cittadinanza nella sua relazione con la democrazia e la produzione spaziale, e crea pratiche discorsive in cui si deve articolare un desiderio di partecipazione nella produzione dello spazio urbano attraverso le attività di cittadinanza. In questo modo, la democrazia è formulata come un'attività che si può intraprendere nel partecipare al *place-making*, ma lascia da parte il bisogno di democratizzare la produzione di spazio.

In epoca contemporanea, gli Stati perdono sostanzialmente il controllo sulle politiche urbane, delegando molto potere sulla gestione dello sviluppo urbano ai governi locali (Brenner, 2004). Ciò contribuisce all'intensificarsi della competizione tra città nell'attrazione di capitale dall'esterno per la realizzazione di abitazioni, infrastrutture e servizi. La sfera privata acquisisce più potere, perché più abile ad attrarre investimenti, a catturare l'attenzione di eventuali investitori, nella speranza che la propria città acquisisca lo status di città ricca per il lavoro, attraverso accordi tra pubblico e privato orientati al profitto. Subentra quindi la dimensione iconica, legata alle tecniche del marketing di pubblicizzazione d'immagine. Le città devono pubblicizzare se stesse: “Many local governments attempt to “brand” their cities, as if cities were a commodity for sale, promoting extravagant projects to catch the attention of the world”. (J. Friedmann, 2010, p. 150).

In questo vortice di visibilità e di eccesso, i bisogni delle persone ordinarie e dei quartieri che esse abitano vengono del tutto tralasciati, e accantonati come un necessario “costo del progresso”. John Friedmann ricorda però che la pianificazione urbana attenta ai bisogni delle popolazioni è, anzitutto, un imperativo morale. Per questo motivo, la scala che egli propone di adottare è esclusivamente la scala locale. Pur partendo dal testo di Cresswell per la definizione di luogo (Cresswell, 2004), egli ricorda che l'autore, essendo un geografo, ha una visione che va dall'esterno verso l'interno, che Friedmann, urbanista, propone invece di ribaltare.

Dal momento che tra i criteri del luogo vi è il suo essere abitato, Friedmann esclude quegli spazi urbani che Marc Augé ha definito come non-luoghi: grandi hotel, shopping mall, aeroporti, bus terminal, uffici ecc (Augé, 1992).

La pratica del “situarsi”, proposta dal laboratorio torinese Situa.to, supera questo aspetto del place making. Sono infatti proprio i luoghi di margine e di confine a presentare maggiori criticità e potenzialità, e ad essere vissuti da quella parte di popolazione che Cresswell ha definito come “Out of Place” (Cresswell, 1996).

Non è un caso che tra i riferimenti culturali del situarsi vi sia l'urbanista Charles Landry, che invece sostiene l'importanza del porre l'attenzione ai margini, anche disciplinari (Landry, 2006). Egli afferma che il fare città sia sempre un processo creativo: eppure tanto la creatività quanto la città sono fragili. Quanto più la realtà urbana diviene sfaccettata, tanto più i diversi attori chiamati a “fare

città” devono sforzarsi di pensare ai confini della propria area di competenza, piuttosto che al centro di essa.

Nella prospettiva di questo lavoro, l’esito positivo delle politiche per la cultura – e per l’arte contemporanea nello specifico – non costituisce un risultato né certo né prevedibile a priori.

Rispetto a queste situazioni, la ricerca ipotizza che gran parte delle ricadute territoriali delle politiche urbane dipenda dal processo di territorializzazione raggiunto dalle politiche stesse, ossia dal loro maggiore o minore ancoraggio/radicamento nel sistema territoriale da/verso cui muovono. Nell’affrontare il tema dello sviluppo dei territori (città, regioni, sistemi produttivi ecc.) e delle politiche ad esso preposte esiste un diffuso ‘senso comune’ che attribuisce centralità alla dimensione endogena e locale di questi processi. Dall’introduzione nel dibattito italiano dell’approccio dello *sviluppo locale* nelle teorie e pratiche dello sviluppo regionale (Governa, 2008), si è diffusa presso la comunità internazionale dei teorici e i decisori politici – e anche presso le società locali in contesti economicamente più sviluppati – la tendenza a considerare che lo sviluppo del territorio sia tanto più efficace e duraturo quanto più esso è incentrato su risorse locali *place-specific* e processi di tipo endogeno. “A partire dagli anni novanta, il tema dello sviluppo locale ha assunto, nel dibattito italiano, una notevole importanza, non solo dal punto di vista teorico e della ricerca, ma anche dal punto di vista politico, operativo e delle pratiche. Ciò ha portato a consolidare alcune parole chiave: l’approccio *bottom-up* allo sviluppo, la centralità del territorio, la concezione multidimensionale, integrata e intersettoriale delle politiche, la negoziazione fra gli attori e la contrattualizzazione formale dei diversi interessi presenti” (Governa, 2008:70).

Nella letteratura queste condizioni sono ricondotte al verificarsi di un processo di territorializzazione (Veltz, 1998; Raffestin, 1986) che può riguardare tanto il processo evolutivo del sistema territoriale letto nel suo complesso, quanto i singoli elementi in esso coinvolti: attori, risorse e strumenti di *policy*. La territorializzazione è in pratica un processo volontario di acquisizione dello e costruzione spazio che può avvenire in forma sia concreta che astratta (per mezzo di rappresentazioni per esempio). Da questo punto di vista al territorio viene attribuito un ruolo fondamentale quale livello intermedio di scomposizione e ricomposizione in forma collettiva di individualità, interessi e relazioni di natura e scale diverse (Salone e Segre, 2012).

In altri termini, tanto in Italia quanto nel resto del mondo, esiste oggi una retorica piuttosto diffusa secondo cui la condizione di territorializzazione dei processi e delle politiche di sviluppo costituisce un requisito se non sufficiente certamente necessario per ottenere condizioni più desiderabili di sviluppo. Come sottolineato da Governa, a certe condizioni, processi territorializzati di sviluppo (o ‘sviluppo locale’, nelle parole dell’autrice) possono permettere di “rigenerare i vantaggi competitivi dei sistemi locali di produzione, adattando l’incontro tra le dotazioni locali e le risorse più mobili (come quelle finanziarie e cognitive) alle mutate condizioni generali dell’economia, della società e delle istituzioni. Ma anche di inventarsi modi inediti di concepire lo sviluppo locale in cui la coesione territoriale, a diverse scale, non sia considerata un semplice *pendant* delle esigenze della competitività, ma un valore in sé” (2008: 70).

In generale, questo può anche essere vero (nella letteratura esiste una grande varietà di studi di caso che offrono elementi empirici a sostegno di questa tesi), ma non esistono ragioni perché la condizione di “superiorità” delle pratiche territorializzate di sviluppo e governo del territorio sia assunta come un *atout* valido per ogni tempo e ogni luogo. Soprattutto nel caso delle politiche pubbliche, si avverte un’adesione dogmatica (in certi casi quasi ‘etica’, potremmo dire) al valore intrinsecamente positivo e desiderabile delle pratiche di territorializzazione. Paradossalmente, con un processo simile a quello che ha portato alla diffusione nell’agenda politica di molte città e regioni dello slogan della cultura (e, insieme e prima di questo, degli slogan dell’innovazione, della creatività, della sostenibilità), anche in questo caso l’adesione acritica all’obiettivo della territorializzazione si è accompagnata spesso con un inaridimento del concetto stesso di sviluppo

Commentato [CS5]: Modificare l’approccio, riprendendo le riflessioni sul place-making già abbozzate nell’articolo su Paratissima

Commentato [CS6]: riprendere

territorializzato e a un progressivo allineamento/appiattimento/omologazione delle pratiche di governo dei territori⁵.

La centralità attribuita alla territorializzazione delle politiche andrebbe invece ‘decostruita’ in modo da esplicitarne presupposti teorici e finalità pratiche. In questo particolare contesto, la decostruzione può essere legittimamente praticata perché si esercita su un processo, la territorializzazione, che ha come esito la produzione di un vero e proprio “oggetto sociale”: il territorio. Il territorio è, nel linguaggio della geografia umana, lo spazio geografico perimetrato dal processo di territorializzazione.

Infatti, se alcuni elementi dello spazio geografico considerato sono indiscutibilmente degli “oggetti naturali” – terra e risorse materiali - o degli elementi artificiali, ma pur sempre tangibili – parti dello spazio urbano come gli edifici ecc. - , le pratiche di appropriazione e di demarcazione da parte dei soggetti lo trasformano in un oggetto “sociale” che deve la propria esistenza all’interazione tra individui che si scambiano, si contendono o condividono risorse proprie del milieu locale. Talvolta i confini di questo oggetto restano impliciti, talaltra vengono invece “registrati” attraverso pratiche istituzionali, ma in ogni caso essi producono effetti reali sui comportamenti degli individui e delle organizzazioni (per un approfondimento dei concetti di oggetto naturale, oggetto sociale ed effetti delle pratiche di iscrizione e registrazione si rimanda a Ferraris, 2010).

Molto sinteticamente, sono elementi essenziali per la comprensione di qualsiasi proposta di territorializzazione:

- la definizione di “territorio” e di territorializzazione; della prima si è appena detto; la seconda può comportare aspetti molto diversi a seconda dell’idea di territorio da cui si prendono le mosse, delle sue caratteristiche socio-economiche, della sua dimensione e posizione rispetto ad uno scenario più ampio. Importante in particolare è comprendere quale sia il rapporto con organizzazioni territoriali poste a livelli superiori e inferiori e l’importanza del rapporto locale/globale nella definizione del territorio;
- la definizione di “sviluppo”. A seconda del quadro teorico assunto come riferimento (*cultural turn*, *institutional turn* ecc.) cambiano le dimensioni attribuite allo sviluppo territoriale e la loro importanza relativa. Inoltre, cambia il modo in cui è teorizzata la relazione tra dimensioni diverse nel processo di sviluppo, come nel caso del binomio competitività economica e coesione sociale;
- la prospettiva temporale. La territorializzazione può essere concettualizzata e applicata con riferimento a quadri temporali diversi (di breve, medio o lungo periodo) e con implicazioni diverse (risposte tattiche o processi strategici, atteggiamenti passivi/difensivi o attivi/proattivi rispetto alle trasformazioni in atto).

Accanto a questo tipo di letteratura⁶, ripresa da innumerevoli autori nell’ambito del dibattito sui distretti industriali e sui cluster, si è anche sviluppata una diversa riflessione maggiormente

⁵ Per l’Unione europea (Ue), il riconoscimento di una progressiva condizione di omologazione non solo delle politiche di sviluppo regionale, ma anche delle prassi di monitoraggio e valutazione di queste stesse politiche, è alla base di alcuni interessanti programmi di ricerca, che hanno portato anche alla brevettazione di una particolare tecnica di analisi territorializzata delle politiche regionali nella dimensione europea chiamata STeMA (Prezioso, 2012).

⁶ Nella vasta letteratura che studia il legame tra imprese e territori, il concetto di radicamento ha guadagnato un’importanza crescente (Hess, 2004). Schematicamente, questa letteratura può essere ricondotta a due filoni principali (Rota, 2011). Nel primo filone, il radicamento (o *embeddedness*) è usato per spiegare i condizionamenti sociali e istituzionali dell’agire economico. In questo filone si trovano i lavori seminali di Polanyi (1944) e Granovetter (1985). Nel secondo filone, il concetto di radicamento è utilizzato con riferimento all’organizzazione reticolare delle imprese (Dicken e Malberg, 2001), descritte nei termini di nodi inseriti entro sistemi multiscalarari di relazioni economiche, tecnologiche, sociali, ecc. (Phelps e Waley, 2004). In questo filone, in particolare, il concetto di radicamento fa riferimento a un insieme molto più ampio di condizionamenti dell’azione economica (Zukin e DiMaggio, 1990; Grabher, 1993 e 2006; Colletis e Pecqueur, 1999): strutturali, culturali, cognitivi e politici. Tra gli ultimi lavori che fanno esplicitamente riferimento al radicamento territoriale (o *territorial embedment*) nello sviluppo economico e istituzionale dei distretti si menziona il saggio di Becattini *Costruire il territorio* (2009).

orientata a indagare la territorializzazione quale prassi di governo dei sistemi urbani in un contesto di sempre maggiore globalizzazione e competizione. In particolare, tra le ipotesi di ricerca che mettono in relazione il radicamento delle politiche pubbliche (e del risultato delle loro azioni) con una territorializzazione positiva, interessante è la posizione di Ash Amin: in *Spatialities of globalization* Amin offre importanti spunti di metodo e concettualizzazione sul ruolo attivo dei territori nell'interazione tra il livello locale e i livelli superiori invocando la necessità del ricorso a *politics of place* quale efficace strumento di politica per affrontare gli effetti della globalizzazione (2002). Anche nei lavori di Massey (2005) e Robinson (2002) il concetto di radicamento assume particolare importanza quale strategia per mediare tra le condizioni e aspirazioni di sviluppo locale dei sistemi urbani e le necessarie condizioni di globalità che ne alimentano il vantaggio competitivo.

Questi ragionamenti sottolineano la natura processuale del radicamento delle politiche: il radicamento non può intendersi come un fenomeno, bensì come un "processo" che può caratterizzarsi secondo modalità ed esiti diversi. La variabilità del processo riguarda certamente lo spazio geografico in cui esso si concretizza: nonostante o forse proprio per effetto delle spinte della globalizzazione, è ragionevole ipotizzare che il radicamento tenda ad assumere forme altamente differenziate a seconda dei diversi luoghi in cui questo si realizza. La variabilità delle espressioni del radicamento riguarda non solo la variabile spaziale ma anche quella temporale. In altri termini, si ritiene qui che il radicamento sia un processo evolutivo, che si modifica dinamicamente nel tempo.

Commentato [CS7]: tutto questo sproloquio potrebbe avere senso se ricondotto al tema del parkour, che non ho ancora messo a fuoco. Ma ci arrivo, eh...

1. Introduzione

Con un non trascurabile ritardo sul dibattito e sulle esperienze internazionali, nell'ultimo decennio anche in Italia è fiorita una rilevante messe di studi che, secondo prospettive disciplinari diverse – ma largamente convergenti su categorie analitiche comuni –, hanno collocato al centro dei propri interessi il ruolo che la cultura esercita sulle modalità di sviluppo della città contemporanea. Cultura, multiculturalità, capitale culturale, beni e servizi a contenuto culturale costellano, come concetti-guida, l'attuale dibattito pubblico sottolineandone, a seconda dei casi, il contributo nella generazione di nuova conoscenza e innovazione, nella crescita economica o, ancora, nella promozione di una società più giusta e coesa.

Semplificando la caleidoscopica varietà degli argomenti da più parti sollevati, si può legittimamente sintetizzare il contenuto del dibattito nella necessità di mettere a fuoco, e possibilmente tradurre in azioni conseguenti sul piano delle politiche “pubbliche”, il nesso tra cultura e sviluppo. Questo nesso, tuttavia, non è univocamente definito: la pur ampia letteratura in materia tende ad assumerne l'esistenza come un *a priori* anziché discuterne i presupposti ed, eventualmente, descriverne i meccanismi di funzionamento. Inoltre, l'urgenza di misure per la tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e l'imperante – e per certi versi comprensibile – argomento “utilitaristico”, sempre invocato quando si parla di arte e cultura nelle politiche pubbliche, hanno negli anni recenti monopolizzato il dibattito.

Eppure non sono mancate, soprattutto dall'insorgere dei primi effetti dirompenti della crisi economico-finanziaria del 2007-8, le riflessioni, le proposte e le pratiche che hanno (ri) messo al centro dell'attenzione aspetti più ‘negletti’ della relazione tra cultura e sviluppo, come le potenzialità inclusive, conoscitive e di costruzione della cittadinanza sociale insite in alcune pratiche di promozione della cultura e dell'arte alla scala urbana.

In questo lavoro non s'intende certo affrontare nella sua siderale vastità il tema sopra evocato e riecheggiato nel pur tardivo dibattito pubblico italiano. Più modestamente, attraverso l'approfondimento di alcune recenti esperienze italiane a metà tra l'arte pubblica e l'esplorazione urbana, cercheremo di illuminare alcuni punti controversi del rapporto tra le attività di produzione di valori estetici e di conoscenza all'interno dello spazio urbano contemporaneo, visto come processo non esclusivamente legato alla trasformazione dello spazio fisico, ma letto come un prisma multidimensionale in cui assetti sociali, funzioni economiche, pulsioni identitarie e modificazioni fisiche convivono in modo inestricabile.

2. Alla ricerca del nesso tra cultura e sviluppo

2.1 La cultura come fattore propulsivo dello sviluppo

Il concetto di cultura ha giocato un ruolo di prim'ordine all'interno del discorso politico sviluppatosi dagli anni Novanta dello scorso secolo. Insieme alle fortune concettuali di questa nozione nelle politiche pubbliche condotte in molti contesti di vecchia industrializzazione – ma non in Italia – la ricerca socio-economica ha fatto registrare una vasta e influente produzione di studi, schemi teorici e sub-discipline dedicati all'analisi delle potenzialità di crescita economica e sviluppo associate alla valorizzazione della cultura⁷.

⁷ Nel tentativo di restituire una selezione critica di questa produzione, finalizzata a inquadrarne gli aspetti salienti e più problematici, merita ricordare le riflessioni sull'impiego di una prospettiva culturale nella teorizzazione dello sviluppo, formulate da Tucker nel 1996 (nel numero speciale “Cultural Perspectives on Development” della rivista *The European Journal of Development Research*), e riprese in seguito da molti altri autori tra cui anche Cuesta (2004). Più di recente, nella seconda edizione di *Development Theory: Deconstructions/Reconstructions*, Nederveen Pieterse dedica un capitolo alla dimensione discorsiva dell'affermarsi del cultural turn nella teorizzazione e programmazione dello sviluppo.

In quest'ottica può essere utile prendere le mosse dalla definizione di cultura formulata da Throsby (2003). Secondo l'autore, per cultura si intende un insieme di attitudini, pratiche e credenze che sono fondamentali per il funzionamento di differenti società e gruppi sociali, definiti in termini etnici, religiosi, politici o geografici. Da un lato, questa definizione pone l'accento sulla dimensione immateriale, oltre che materiale, della cultura, la cui essenza va ricercata negli esiti tangibili e intangibili di un insieme diversificato di pratiche: dalla produzione agricola e industriale, ai modelli residenziali e di consumo, dalle forme dell'interazione sociale, alla produzione e fruizione artistica, ecc. La cultura trova così la sua espressione nella generazione, da parte di una particolare società, di valori, abitudini, ma anche prodotti della cultura materiale, che evolvono nel tempo, perché trasmessi e riprodotti da una generazione all'altra. Da un altro lato, questa definizione apre la strada ad una interpretazione della cultura come 'nuova' fonte di ricchezza e prosperità. In particolare, è stato sottolineato con forza il grande valore economico della cultura e il suo corollario, il concetto di *capitale culturale*, è stato presentato come *nuovo fattore produttivo*, capace di migliorare le prestazioni delle economie regionali e locali, condizionando la capacità creativa e innovativa di imprese e individui (Kaasa e Vadi, 2010)⁸.

Per Sacco e Segre (2008) esistono due distinti approcci nel modo in cui la cultura aiuta la crescita economica e il miglioramento del livello di benessere di una collettività:

- L'approccio *tradizionale* accomuna la dotazione e l'offerta culturale alla dotazione e offerta di istruzione/formazione, quale strumento per l'evoluzione civile e sociale delle società e il miglioramento del capitale umano presente nei sistemi economici e tecnologici;
- L'approccio *innovativo* interpreta la cultura come "attivatore del pensiero e delle sue capacità di produrre nuove prospettive sensoriali e intellettive e, come conseguenza, nuove forme di consumo [e produzione]" (2008: 23).

Nella prima visione la presenza di una rilevante dotazione e offerta culturale è associata con un miglioramento del capitale umano che, a sua volta, può facilitare processi di sviluppo basati sull'innovazione tecnologica. In linea con tali riflessioni si è diffusa la consapevolezza che la cultura possa svolgere un ruolo importante per il successo delle economie post-industriali. Ma non solo. Partendo dal riconoscimento di una – purtroppo ancora poco chiara – complementarità tra istruzione, formazione e cultura nel dare forma al capitale umano, Sacco e Segre (2008) sostengono il ruolo della cultura per il conseguimento di quelle che Sen definisce le *libertà positive* degli individui (2000), ossia per il conseguimento di migliori capacità di autorealizzazione del proprio potenziale di sviluppo. Più specificatamente la cultura può migliorare la capacità di raggiungere forme di appagamento personale, partecipare al processo decisionale democratico, apprendere in funzione del tempo libero, conseguire forme di invecchiamento attivo e partecipare a pratiche di 'generazione di senso', ossia pratiche che consentono all'individuo di acquisire (in modo individuale o collettivo) nuove capacità di interpretazione, comprensione e valutazione del proprio contesto di vita e azione.

Nella seconda visione si insiste sul fatto che, attraverso la cultura, i soggetti acquisiscono nuove prospettive sensoriali e intellettive che si accompagnano a nuove forme di consumo e produzione. "Come dalla ricerca pura trae origine la ricerca scientifica applicata che si trasferisce poi alla sfera della produzione [generando l'innovazione tecnologica], così dall'ambito artistico nascono le occasioni culturali che ispirano nuove soluzioni estetiche e di produzione" (p. 35). Questo perché le attività di produzione artistica innovativa e sperimentale hanno la capacità di disattendere le categorie di senso precostituite dei soggetti, ampliandole verso direzioni impreviste, stimolanti e, spesso, radicalmente innovative. Ne deriva una *nuova catena del valore* che, dalle attività a più elevato contenuto creativo (*super core creativity*, secondo la definizione di Sacco e Segre, 2008), si diffonde, attraverso attività a più limitato contenuto creativo e processi di consumo culturale (*core*

⁸ La cultura influenza la capacità innovativa in quanto plasma tanto i percorsi che conducono alla generazione di novità, quanto i modi in cui gli individui comprendono e gestiscono rischi e opportunità (Kaasa e Vadi, 2010).

creativity), verso la definizione di nuovi stili di consumo e, quindi, verso una nuova domanda e offerta di beni/servizi a contenuto culturale. Al livello più elevato di questa catena del valore si collocano le attività speculative di tipo sperimentale da cui si formano i nuovi paradigmi culturali e da cui traggono alimento non solo il settore della cultura in sé (musica, cinema, teatro, letteratura ecc.), ma anche i settori della ricerca applicata, dell'innovazione tecnologica, e della produzione industriale e artigianale a tutti i livelli (anche quelli non legati direttamente alla dimensione creativa).

Dunque, nella contemporanea economia postindustriale la cultura rappresenta, in ultima analisi, sia uno strumento per generare ricchezza (la maggior parte dei prodotti di consumo delle economie più industrializzate incorporano un preciso ma intangibile valore aggiunto derivante da valori estetici, simbolici e di identità), sia uno strumento per proteggere le libertà effettive di scelta individuale e interpretazione delle prospettive esistenziali (la partecipazione alle attività culturali è sempre più significativa come attività di produzione di senso profondamente radicata nei meccanismi di produzione del valore economico). Ma non solo. La cultura è anche un fattore chiave per il rafforzamento della coesione sociale e dell'integrazione interculturale. Il senso di appartenenza a un dato territorio o a una comunità, in fatti, si alimenta in larga misura della produzione artistica e culturale che si realizza localmente.

Ciò nondimeno, le analisi sinora condotte non sembrano ancora offrire una spiegazione accurata dei meccanismi che rendono la cultura e le sue diverse manifestazioni creative cruciali per la crescita e lo sviluppo: i principali fattori culturali che sembrano trainare il processo economico sono in genere raggruppati in una "scatola nera", al cui interno risulta impossibile distinguere le relazioni causali (Sacco e Segre, 2008). Inoltre, a fronte di un'intrinseca complessità e varietà della dotazione culturale dei territori, quello che si percepisce è una tendenziale omologazione negli strumenti politici indirizzati alla sua promozione: anche per effetto di una diffusa retorica che enfatizza, in modo sostanzialmente acritico, i benefici di qualsiasi intervento di matrice culturale, città di ogni dimensione e latitudine si cimentano in politiche piuttosto simili di valorizzazione culturale.

Al fine di comprendere come la cultura influenzi l'attività economica, venendo a costituire un vero e proprio settore economico, una prima operazione da compiere sembra andare nella direzione di identificare e classificare le diverse espressioni e forme della cultura. Nella nozione di cultura, infatti, rientrano funzioni molto diversificate, che prendono forma in manifestazioni auliche (le 'prime' a teatro, i grandi concerti di musica classica, i 'classici' della poesia e della letteratura ecc.) o dall'elevato contenuto innovativo (arte 'alta'), così come in esibizioni di taglio più "popolare" (ricette tradizionali, ballate, costumi, manifestazioni folkloristiche ecc.) e processi di trasferimento di valori simbolici ed estetici a oggetti d'uso comune (arti 'applicate'). In letteratura, il concetto comunemente utilizzato per tenere insieme tutte queste diverse dimensioni dell'arte e della cultura, mettendole altresì in relazione con l'obiettivo della crescita economica e delle politiche di sviluppo a questo fine indirizzate, è il concetto di *capitale culturale*, quasi a voler enfatizzare la natura di dotazione strategica che esso assume per qualsiasi tipo di territorio. In quest'accezione, esso rappresenta un concetto di larghissimo impiego da parte di teorici e policy makers. Tuttavia, è anche un concetto molto discusso e caratterizzato da una grande varietà di sfumature che richiedono di essere quantomeno stilizzate.

2.2 Il concetto di capitale culturale

Nell'odierna società dei consumi, la maggior parte dei beni e dei servizi scambiati contiene un valore aggiunto intangibile, impregnato di elementi simbolici ed estetici, che sono incorporati nel design e nelle caratteristiche materiali degli oggetti: la fortuna arrisa in anni recenti alle produzioni specializzate del cosiddetto "Made in Italy" deriva senz'altro dal contenuto culturale distintivo che buona parte di queste produzioni presentano rispetto alla "banalità" degli oggetti di produzione standardizzata destinati al consumo di massa.

Secondo alcuni analisti, la prevalenza di questi fattori che definiamo “culturali” *lato sensu* tenderebbe a scalzare non solo le preferenze di consumo di quote crescenti di consumatori in tutto il mondo, ma anche la tradizionale centralità dei fattori localizzativi classici nelle scelte insediative delle imprese e degli individui: le regioni e le aree urbane attrarrebbero popolazione e attività proprio in funzione non già della loro capacità di generare economie esterne di localizzazione e urbanizzazione, bensì di elementi intangibili dalla marcata dimensione culturale.

In questo alveo si muovono le riflessioni proposte da Glaeser (2000) sul ruolo cruciale giocato dal *capitale umano*: secondo l'autore, la crescita è sostenuta non da una riduzione dei costi dei fattori, ma da una concentrazione di forza-lavoro ad alta qualificazione ed elevata produttività. Il capitale umano guadagna cioè un'importanza crescente nella spiegazione dell'efficienza delle economie urbane e regionali. Tuttavia, il capitale umano così definito (secondo un'accezione piuttosto tecnocentrica) spiega solo in parte i nuovi processi cumulativi di rafforzamento della competitività urbana, legati in modo sempre più evidente all'intelligenza, al livello culturale, al desiderio, all'immaginazione e alla creatività delle comunità locali.

Un altro concetto relativamente controverso si affaccia allora nel dibattito: il capitale culturale. Il capitale culturale è il concetto attraverso cui i teorici hanno tentato di formalizzare la multiforme dotazione culturale che, in analogia con quelle che sono state definite “Jane Jacobs externalities”, attira popolazione qualificata nei territori e ne aumenta il potenziale produttivo.

Tuttavia, come per altri concetti di derivazione sociologica –il *capitale sociale*, per esempio – l'uso che se ne fa, anche all'interno degli studi più attenti, talvolta risente di una certa indeterminatezza e di una scarsa capacità di approfondirne le caratteristiche, risalendo alle fonti che li hanno codificati. A questo proposito, una definizione di capitale culturale particolarmente utile ai fini delle nostre riflessioni è quella originaria, fornita per la prima volta da Bourdieu (1979), che ne sottolinea la triplice natura di capitale “incorporato” (*capital culturel à l'état incorporé*), capitale “oggettivato” (*à l'état objectivé*) e capitale “istituzionalizzato” (*à l'état institutionnalisé*):

- 1) il capitale culturale “incorporato” concerne l'insieme delle conoscenze e esperienze degli individui che ne sono i possessori diretti; il corpo del soggetto è quindi parte integrante di questo capitale senza alcuna possibilità di intermediazione esterna: esso non può essere né trasmesso né scambiato con altri in modo immediato, né accumulato al di là delle capacità di assorbimento dell'attore, e scompare alla scomparsa del suo possessore;
- 2) il capitale culturale “oggettivato” vive sotto le forme materiali dei beni culturali (dipinti, statue, libri, musica, monumenti architettonici, videoclip, installazioni) le cui caratteristiche possono essere definite ed apprezzate solo in relazione con il capitale culturale incorporato e, quindi, in relazione con il soggetto che lo possiede (o ne fruisce temporaneamente);
- 3) il capitale culturale “istituzionalizzato” identifica una dotazione che deriva dall'attribuire, attraverso strumenti giuridico-legali, i titoli ufficiali che attestano il livello culturale della persona e della sua opera intellettuale (come nel caso dei brevetti); questi titoli possono essere “acquistati” e scambiati – il che li rende convertibili in capitale economico, per esempio attraverso il calcolo del costo economico della carriera scolastica di un individuo.

In funzione del tipo di capitale considerato, si realizzano così modi diversi – o “circuiti”, come si dirà meglio in seguito – di produzione, trasmissione e accumulazione culturale. Per esempio, secondo la visione di Bourdieu (1979) non basta comprare un oggetto d'arte per “appropriarsene” dal punto di vista culturale (ossia perchè esso venga a far parte del proprio capitale “incorporato”), ma occorre che l'acquirente possieda i requisiti culturali e gli strumenti interpretativi atti a comprendere e apprezzarne i contenuti culturali; tali requisiti possono essere acquisiti o mediati da chi ne sia già in possesso. In più, i diversi tipi di capitale culturale influiscono con modalità evidentemente diverse sulle dinamiche di sviluppo dei territori.

A questo proposito, un altro modo di declinare il concetto di capitale culturale è quello proposto dalla letteratura economica e, in particolare, dai lavori di Throsby (2003). Secondo questa

letteratura, la cultura è un *capital asset* che alimenta, come esito di attività creative e innovative, processi di natura economica per la produzione di beni e servizi. In questa accezione il capitale culturale include dotazioni di tipo materiale e immateriale. Forme tangibili di capitale culturale sono, ad esempio, le opere d'arte che alimentano il mercato dell'arte e l'attività di musei e sedi espositive, oppure il patrimonio urbanistico e archeologico che alimentano il settore del turismo culturale. Forme intangibili di capitale culturale sono le idee, le tradizioni, il linguaggio, le abitudini di una comunità, a cui imprese, individui e collettività attingono nella definizione delle proprie attività e identità.

Prodotti culturali, industrie culturali e distretti culturali –basati sullo sviluppo di prodotti e servizi a forte contenuto culturale – diventano così riferimenti chiave nello studio (e sempre più spesso nella programmazione) delle economie regionali, in particolare urbane (Landry, 2000; Scott, 1997 e 2004).

Inevitabile ricordare che la nozione di capitale culturale è ripresa da Florida nei suoi lavori sulla creatività e sulla qualità della vita a livello metropolitano (2002), con una chiara accentuazione del valore positivo rappresentato dalla diversità culturale non solo come leva di attrazione per la cosiddetta *creative class*, ma anche come indice di tolleranza all'interno delle comunità metropolitane, a sua volta elemento di spicco, insieme al talento e alla tecnologia, del noto modello delle “tre T”. In particolare, l'idea che traspare dalle descrizioni entusiastiche di Florida del milieu comunitario che si riunisce nei *third places* metropolitani (Oldenburg, 2000) – pub, ristoranti etnici, librerie ecc. – è che il capitale culturale sia l'esito di una ‘produzione di senso’ di tipo globalizzato: una sorta di *tavola dei valori* condivisa da gruppi di individui accomunati dal medesimo stile di vita: aperto, cosmopolita, *bohémien* e mobile nel vasto raggio delle reti che hanno i loro ancoraggi nei grandi poli cultural-creativi del mondo globalizzato. Secondo Florida, in particolare, la costruzione collettiva di inclinazioni, gusti e scelte comportamentali messa in atto dalla classe creativa *in auge* starebbe disegnando un modello culturale cosmopolita, sganciato da ogni effettiva relazione con tradizioni culturali radicate (Florida, 2002). Questo perché, nel pensiero di Florida e dei suoi “sostenitori”, la cultura è il frutto di una costellazione di elementi scelti *à la carte* da un menu globale che si nutre delle diverse “tradizioni” culturali, transcendendone però la natura localmente specifica. Ne consegue la possibilità per gli esponenti della classe creativa di scegliere (e modificare con grande flessibilità) la localizzazione urbana che meglio sostiene il proprio stile di vita caratteristico. E, in coerenza con questo modello, le amministrazioni di molte città cercano di attrarre questi nuovi *clerici vagantes* investendo nella propria offerta culturale, in nome del principio secondo cui, nell'era post-industriale, *jobs follow people* e non il contrario.

Dunque, quella che in Bourdieu costituisce una dotazione dell'individuo, pur all'interno di schemi formativi e produttivi agganciati alle strutture sociali attraverso il legame con il capitale culturale oggettivato e istituzionalizzato, in Throsby (2003), Florida (2002), Scott (1997, 2004), Landry (2000) e altri diviene un attributo collettivo che rappresenta lo stadio più evoluto del vantaggio competitivo locale, cui non basterebbe più la componente cognitiva legata alla conoscenza scientifica ed organizzativa, ma occorrerebbe un'iniezione di valore aggiunto attraverso contenuti estetici e, appunto, culturali (Bridge, 2006).

In realtà, dall'analisi degli studi e delle proposte di intervento focalizzati sulla componente culturale dell'economia (o economia culturale) si capisce come la relazione tra capitale culturale e sviluppo si giochi in realtà entro un quadro concettuale ben più complesso, che sembra polarizzarsi su due distinte coppie concettuali:

- 1) **cosmopolitismo/identità.** Sulla base di questa prima coppia concettuale è possibile ordinare le diverse posizioni secondo due interpretazioni “estreme” della relazione tra dotazione culturale e territorio: un'interpretazione che vede indebolirsi progressivamente la forza delle identità e dei legami comunitari locali sotto l'azione del cosmopolitismo che caratterizza le nuove classi “borghesi” e che rende intercambiabili le condizioni insediative nelle diverse

città, purché queste presentino un'offerta insediativa adeguata alle esigenze dei "creativi" (Florida, 2002); e un'altra interpretazione secondo cui invece la dotazione culturale locale non è affatto una forza che unifica, ma che, anzi, consente alle identità locali di emergere per resistenza e contrapposizione all'omologazione (Bailey *et al.*, 2004);

- 2) **competizione/inclusione.** La seconda coppia permette invece di distinguere tra le posizioni che guardano al capitale culturale come fattore produttivo competitivo capace di incrementare reddito e posti di lavoro in città che hanno progressivamente perduto le funzioni produttive, e quelle che vedono nella cultura la leva per l'inclusione di gruppi sociali marginali e, più in generale, per processi di *community-building* (Stern e Seifert, 2007).

Queste due coppie sono chiaramente connesse tra loro: se alla sottolineatura della natura globale del fenomeno delle classi creative sembra fare da *pendant* l'enfasi sulla maggior efficienza competitiva delle aree urbane che sono il campo d'azione privilegiata di questi nuovi soggetti del capitalismo contemporaneo, le posizioni che mettono invece in evidenza la vitalità delle culture locali rispetto alla corrente omologante della cultura "nomade" dei creativi sono più attente alla dimensione sociale della sfida culturale, individuando nella promozione di politiche culturali lo strumento per realizzare forme di convivenza fondate sull'integrazione tra le diversità locali e la costruzione di valori identitari condivisi.

5.1 Le politiche urbane per l'arte contemporanea

5.1.1 Arte e spazio urbano: una prospettiva postmoderna?

Se in passato l'arte tendeva a manifestarsi nello spazio urbano attraverso forme istituzionalizzate e connotate da una localizzazione specifica (il monumento presente in una specifica piazza, l'edificio storico, le opere conservate nelle gallerie e nei musei cittadini ecc.), con l'avvento delle correnti culturali, artistiche e filosofiche "postmoderne" si è realizzata quella che Stuart Hall (2004) descrive nei termini di una progressiva espansione dell'arte nella quotidianità del vivere. Più precisamente, secondo l'autore, il postmodernismo in ambito artistico rappresenta: "la fine del modernismo del museo e la penetrazione delle rotture moderniste nella vita di tutti i giorni" (Hall, 2004: 288, nostra traduzione).

Non sappiamo se questa sia l'essenza del postmoderno, né ci pare rilevante stabilirlo in questa sede. Ad ogni modo, preferiamo di gran lunga parlare di "contemporaneo" anziché di "postmoderno", perché ci pare che il dibattito attorno a quest'ultima nozione abbia esaurito la sua carica innovativa, esplosa alla fine degli anni Settanta nel campo dell'architettura e accompagnata dalle riflessioni teoriche di filosofi come Guattari, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, e di geografi teorici di rilevante spessore come Harvey (1989).

Sappiamo però che, a uno sguardo non schiacciato sul presente, non del tutto nuove appaiono in realtà le pratiche di coinvolgimento dello spazio vissuto nella produzione e nella messa in scena dell'arte. Le civiltà classiche praticavano una concezione dell'arte come pratica intimamente legata all'esercizio e alla pedagogia del potere, e non solo del potere incarnato dalle istituzioni politiche, ma anche del potere della tradizione culturale in cui la comunità si riconosce e si radica. La cultura romana sia di età repubblicana sia di età imperiale coltiva scientemente questa forma di comunicazione culturale e politica nello e mediante lo spazio urbano. Il fregio della Basilica Aemilia nel Foro Romano, gli archi di trionfo imperiali, l'Ara Pacis (così come, cinquecento anni prima, il fregio fidiaco del Partenone ad Atene) parlano ai cittadini magnificando le radici mitiche della città e delle sue istituzioni.

Ma allora che cosa c'è di nuovo nelle pratiche contemporanee?

Dal punto di vista della città e della sua organizzazione spaziale e funzionale, questa penetrazione dell'arte nel vissuto quotidiano implica, da un lato, un ripensamento critico dell'idea di museo quale contenitore deputato all'esibizione e fruizione dell'opera artistica. Da un altro lato, essa si accompagna a un'evidente "proliferazione dei siti e dei luoghi in cui l'impulso artistico moderno è realizzato, incontrato e fruito" (Whybrow, 2011: 289, nostra traduzione). Coerentemente, nelle modalità di produzione, presentazione e fruizione dell'arte contemporanea, si assiste a una sempre maggiore incursione della prassi di organizzare performance e eventi (registrati su supporti audiovisivi o realizzati "dal vivo") quale mezzo di espressione, comunicazione e, soprattutto, condivisione artistica. Rispetto alle tradizionali tecniche di creazione del manufatto d'arte "tradizionale", che esprime il proprio messaggio attraverso una materialità tangibile ("hard"), queste prassi si connotano per un'importante componente di tipo intangibile ("soft"), attraverso cui diventa possibile stabilire un'interazione diretta tra il pubblico, l'opera d'arte, l'artista e (almeno questa è la prospettiva assunta dalla nostra ricerca) lo spazio in cui la performance e/o l'evento artistico prende forma e sostanza.

Il ricorso sempre più frequente alle tecnologie audiovisive e 'performative' nella comunicazione del messaggio artistico contemporaneo è d'altro canto la manifestazione di un preciso "impulso situazionale-relazionale" (Hall, 2004) che rifiuta il concetto stesso di "luogo dell'arte" in favore di un'interpretazione dell'arte come prodotto di un insieme complesso di scambi contestuali che, nelle parole di Bourriaud, intercorrono in modo infinito tra le persone, i luoghi, gli oggetti e i processi (2002: 26). Nel suo *Relational Aesthetics*⁹ Bourriaud descrive questi scambi nei termini di "microclimi" al cui interno le relazioni con il mondo si fanno concrete attraverso l'opera d'arte (2002: 44). Mentre per Butt (2005), la necessità di recuperare "spirito critico" nel sistema dell'arte contemporanea, oggi sempre più indebolito da un consumismo e un materialismo dilaganti, sta determinando un nuovo *theatrical turn* basato sulla sperimentazione di nuove prassi 'performative' non istituzionalizzate (la prima svolta si è verificata nella produzione artistica del secondo dopoguerra). Sempre più di frequente, l'attenzione degli artisti, dei critici e dei fruitori dell'arte contemporanea si sposta dalle pratiche artistiche basate sull'oggetto d'arte alle coordinate spaziotemporali dell'evento artistico (2005: 8). Da un lato, si esplorano le relazioni tra le pratiche creative di tutti i giorni e l'arte. Dall'altro lato, si indagano le esperienze artistiche contemporanee e come queste influenzino i contorni e l'esperienza del vissuto quotidiano.

In questo contesto, una forma certamente recente e peculiare di espressione situazionale-relazionale, capace di "costruire situazioni" entro la scena urbana (Débord, 1958) di natura anche artistica (ma non solo) è rappresentata dal *flash-mob*. "Nello spazio sociale contemporaneo il flash-mob e le sue forme sussidiarie [(smart-mob e urban-swarm)] rappresentano un tipo di azione alla scala urbana basato su una grammatica digitale non gerarchica di comunità virtuali. Le scenografie temporanee di corpi fermi o in movimento che crea modificano la percezione del vivere quotidiano urbano e scuotono il sistema stesso dell'urbanità fosse anche solo per un momento" (Deleuze, 1994: 23, nostra traduzione). Sia pure in una manifestazione di gioco, i flash-mob "scombinano temporaneamente il funzionamento delle coreografie del consumismo urbano contemporaneo assumendo la forma di figure spaziali di resistenza" (Brejzek, 2010:120, nostra traduzione). Nel flash-mob l'operazione di raccogliere gruppi numerosi di persone a creare una nuova situazione è prevalentemente ludico, ma esiste una lunga tradizione di interventi urbani per la realizzazione di eventi pubblici di natura performativa che sfruttano la dimensione urbana come laboratorio di sperimentazione artistica e culturale, una *mise en scène* dinamica che crea scenografie sempre nuove. Secondo Brejzek (2010), guardando alla città post-industriale come tappa e insieme 'laboratorio' di un certo tipo di pratiche culturali, artistiche e politiche, un numero crescente di

⁹ *Relational aesthetics* è il termine con Bourriaud (2002) indica il forte coinvolgimento della scena artistica –dominante negli anni in cui egli scrive ma fortemente presente anche oggi- nelle questioni politiche e sociali, sia in termini letterali (l'arte come strumento di denuncia e riflessione critica), sia in termini formali, tematici (nel senso di riconoscere che la materia prima con cui gli artisti lavorano per realizzare le loro opere non è la creta, né il vetro, né i colori, ma è la sfera sociale, sono le relazioni tra le persone).

artisti (di teatro e non), architetti, designer e creativi variamente definiti hanno cercato di generare un dialogo critico tra l'ambiente costruito e i suoi abitanti, creando occasioni - per lo più temporanee - di modificazione/deviazione delle tradizionali traiettorie pedonali e del trasporto alla scala urbana. "Questo tipo di interventi ha la capacità di aprire lo spazio pubblico a usi alternativi e di modificare al contempo i modi attraverso cui quest'ultimo viene comunemente guardato/inteso. Attraverso l'impiego dello spazio pubblico come se fosse un palco, le scenografie di interventismo urbano hanno il potere di sottolineare le politiche spaziali in atto e comunicare l'agire sociale" (Brejzek, 2010: 110, nostra traduzione). Nel caso del movimento Internazionale Situazionista¹⁰, in particolare, le manifestazioni sono pianificate come atti di critica allo spettacolo del capitalismo. Come sottolinea uno dei co-fondatori di questo movimento: "La costruzione delle situazioni ha inizio sulle rovine dello spettacolo moderno. È facile osservare come il principio alla base di questo spettacolo - l'assenza di intervento - si leghi all'alienazione che caratterizza il vecchio mondo. Al contrario, i migliori esperimenti rivoluzionari in campo culturale hanno cercato di rompere la tradizionale identificazione dello spettatore con l'eroe in modo da coinvolgerlo nell'azione [...] la situazione viene quindi pensata perché sia vissuta dai suoi costruttori in modo diretto. Il ruolo giocato dal pubblico inteso come soggetto passivo o relegato a giocare ruoli marginali deve diminuire progressivamente, mentre il ruolo giocato da coloro che non sono attori ma 'livers' deve crescere progressivamente" (Débord, 1958, nostra traduzione).

Certamente, questa dimensione di partecipazione critica nel vissuto cittadino, come mezzo attraverso cui svelare i meccanismi capitalistici dello sfruttamento e dell'alienazione (Débord, 1958), è certamente presente anche in alcune contemporanee iniziative artistiche di natura convenzionale, organizzate da musei, gallerie o fondazioni. Tuttavia, come si cercherà di spiegare, è soprattutto nelle esperienze che nascono dal "dal basso" e che si pongono in modo critico rispetto al sistema istituzionalizzato dell'arte che essa raggiunge la sua massima espressione (insieme artistica, culturale e politica) e potenzialità creativa.

Riassumendo, l'analisi della relazione tra arte contemporanea e città aiuta a comprendere come lo spazio urbano non si limiti al ruolo di contenitore passivo delle manifestazioni artistiche (processi, significati, atmosfere ecc.). Al contrario, la città gioca un ruolo di primo piano sotto almeno tre punti di vista:

- come dimensione preferenziale (quella che Lefebvre chiama l'*espace vécu*, 1974) in cui si manifesta il vissuto quotidiano, ossia abitudini, pratiche, forme di produzione e consumo, da cui (lo ricordiamo) l'artista postmoderno attinge largamente;
- come attore proattivo delle manifestazioni artistiche (la città come "messa in opera", sceneggiatura e condizione necessaria per raggiungere forme realmente integrali di espressione artistica);
- come ambito territoriale la cui caratteristiche e la cui rappresentazione sono influenzati dalle manifestazioni d'arte in esso contenute. Al di là delle trasformazioni fisiche e economiche determinate dalla concentrazione spaziale di attività e eventi a contenuto artistico, secondo Débord (1958) una valenza cruciale del contemporaneo dilagare delle espressioni artistiche nel contesto urbano è il loro saper cambiare il modo in cui i soggetti guardano ad esso.

Oltre ad avere valore in sé, l'arte contemporanea svolge nella dimensione urbana un'importante funzione sociale di "attivazione" di processi e relazioni nella vita di tutti i giorni. In questa logica si muove, per esempio, il progetto di *unitary urbanism*, definito da Débord (1958) come uso integrato delle arti e delle tecniche espressive, finalizzato alla composizione di un *milieu unificato*.

¹⁰ L'Internazionale Situazionista identifica un movimento politico e artistico con radici nel marxismo, nell'anarchismo e nelle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento. Si costituisce nel 1957 ed è attivo in Europa per tutti gli anni Sessanta.

Questo milieu unificato si può raggiungere sia attraverso la creazione di nuove manifestazioni artistiche (architetture, opere pubbliche, arredi urbani, ma anche eventi, poesie, film ecc.), sia attraverso processi di straniamento o *détournement*¹¹ delle manifestazioni artistiche esistenti.

L'artista postmoderno persegue "atti politici finalizzati a reinstallare l'esperienza di vita come l'unica mappa della città" (1958: 218, nostra traduzione). L'esperienza dell'arte come l'esperienza della città è intrinsecamente connaturata negli individui ed assume pertanto valenze diverse a seconda delle relazioni che essa stabilisce con i fruitori dell'opera d'arte e lo spazio urbano circostante, nonché delle relazioni che questi fruitori sviluppano reciprocamente e con lo spazio. Riprendendo Lefebvre, "l'arte di vivere in città è di per sé un'opera d'arte, così come il futuro dell'arte non si compie nella dimensione artistica ma urbana" (1996: 173, nostra traduzione).

In quest'ottica, come si dirà meglio in seguito, particolarmente interessanti risultano anche le riflessioni elaborate attorno al ruolo della dimensione microurbana o di quartiere.

5.1.2 Circuiti urbani di produzione e fruizione artistica

Da una prospettiva diversa, la progressiva espansione dell'arte nel vissuto quotidiano non determina solo una trasformazione del modo in cui i cittadini percepiscono l'espressione artistica e lo spazio urbano. Essa determina anche profonde trasformazioni nel modo in cui l'arte viene prodotta e fruita. In particolare, categorie analitiche tradizionalmente utilizzate per descrivere l'organizzazione e la natura dell'opera d'arte (e più in generale delle opere che incorporano contenuti culturali e creativi) perdono progressivamente di significato. Come sottolinea Pratt, "è chiaro che la tradizionale divisione tra pubblico e privato, formale e informale, attività a scopo di lucro e attività no-profit o decadono o non sono utili nella comprensione del funzionamento del settore culturale e creativo" (2010: 15, nostra traduzione). Inoltre, si nota una certa tendenza alla 'settorializzazione' nella predisposizione di politiche e iniziative a sostegno di questo tipo di attività. Per esempio, le pratiche che si rifanno al paradigma della *città creativa* (Landry e Bianchini, 1995; Landry, 2000 e 2005) pongono al centro della riflessione e dell'azione politica i processi di fruizione, mentre l'approccio delle industrie culturali (cfr. tra gli altri: Scott, 2004) si focalizza sugli aspetti della sola produzione. In realtà, poiché entrambe le attività influenzano la forma e lo sviluppo della città, si richiede un approccio integrato, che sia capace di fotografare il flusso continuo (circuitazione) dei contenuti culturali e artistici che si realizzano alla scala urbana. In altri termini, con approccio che richiama quello dei circuiti cognitivi che innervano i sistemi locali di produzione (distretti industriali, cluster ecc.) e di innovazione, la città è interpretata nella forma di un sistema locale di nodi che commutano, attraverso lo scambio di manufatti, servizi e conoscenze, contenuti cultural-artistici tra di loro e con i nodi esterni. Nella città, la cultura, al pari della conoscenza, fluisce in forma tacita e codificata, attivando processi economici e sociali. Focalizzando l'attenzione sul caso specifico dei processi culturali di natura artistica, l'insieme delle relazioni auto-contenute entro il sistema locale può quindi essere definito dalla combinazione di due tipi di circuiti:

- Circuiti di produzione culturale. Identificano l'insieme degli attori, dei processi, dei luoghi e delle relazioni che permettono la generazione di prodotti artistici, siano essi manufatti (opere d'arte 'alta/pura' ma anche prodotti di un processo di produzione artigianale e/o industriale come nel caso del design), servizi o performance;
- Circuiti di fruizione culturale. Identificano l'insieme degli attori, dei processi, dei luoghi e delle relazioni che permettono la generazione di esperienze artistiche a livello individuale e collettivo.

¹¹ Il *détournement* (trasposizione del termine francese che indica una performance simile alla parodia satirica) è la tecnica, storicamente usata da gruppi politici con fini in genere sovversivi, per rivoltare le espressioni del sistema capitalistico contro se stesso. Più nel dettaglio, consiste in una variazione/modificazione nel sistema di significati comunemente attribuiti a un dato oggetto, testo, immagine o luogo, secondo modalità antitetiche o antagoniste rispetto agli intenti originali.

I circuiti di produzione identificano in pratica la dimensione dell'offerta culturale, mentre i circuiti di fruizione rappresentano la domanda. Tuttavia, come si è già avuto modo di dire, domanda e offerta sono spesso strettamente interrelate nella generazione di eventi culturali e artistici. È anzi proprio una caratteristica peculiare dell'espressione artistica contemporanea l'assunzione di forme ibride di circuitazione, capaci di innervare in modo pervasivo le pratiche economiche, sociali e culturali del vivere quotidiano. Fondamentale è allora comprendere il modo in cui questi circuiti si strutturano reciprocamente nel tempo e nello spazio. Come si dirà, una distinzione importante riguarda il livello di istituzionalizzazione dei meccanismi di *governance* che regolamentano la circuitazione dell'arte e della cultura alla scala urbana.

In particolare, si enfatizza la positiva e mutua integrazione che si realizza tra i messaggi e le pratiche artistiche della contemporaneità e la dimensione di quartiere e vicinato (*neighbourhood practices*). I festival, in particolare, possono svolgere un ruolo chiave nella direzione di consolidare una comunità locale e la partecipazione a livello di quartiere. Nei suoi lavori sul ruolo delle arti nello sviluppo delle comunità locali, Matarasso (1997) ha per esempio dimostrato come la partecipazione in progetti artistici consenta di sviluppare collaborazioni interculturali e incrementare il capitale umano. Allo stesso tempo, il quartiere rappresenta un ambito spaziale chiave per lo sviluppo di progetti partecipati, in cui il capitale culturale oggettivato gioca un ruolo di primo piano. Nel quartiere, il capitale culturale rappresenta sia l'ambito di localizzazione degli asset creativi e artistici sia un insieme esso stesso di risorse che caratterizzano il quartiere rendendolo attrattivo. Un elemento di queste risorse è lo stesso ambiente costruito. Le caratteristiche storiche e architettoniche del quartiere diventano significative nella misura in cui rappresentano parte del capitale culturale locale. "Quartieri connotati dal punto di vista storico e architettonico sono visti come asset culturali per la città intera". Questi stessi aspetti sono ulteriormente messi in valore dai gruppi sociali legati ai nuovi ceti medi borghesi (i cosiddetti *bo-bo*, *bohémien*s et *bourgeois*), che rappresentano uno dei fattori trainanti delle attività creative, sia in termini di domanda sia in termini di offerta.

Nell'ottica della pianificazione partecipata, il capitale culturale è visto come un modo per migliorare le prospettive del capitale sociale ed umano con funzione di dispositivo per la rigenerazione dei quartieri. In un approccio attento alla qualità della vita, invece, il capitale culturale rappresenta, nei fatti, il valore intrinseco di risorse di creatività, nei termini della loro convertibilità in capitale economico e del successo economico della città imprenditiva in un ambiente urbano globale altamente competitivo. La difficoltà in questi due approcci risiede nel fatto che essi trattano il capitale culturale come un genere di risorsa che può essere costruita nei diversi quartieri e centri urbani con benefici per tutti. In un certo senso, questo lo si può comprendere. Bourdieu stesso (1979) punta sull'importanza delle reti di sostegno in termini di risorse culturali che fluiscono verso l'individuo. Tuttavia, tali reti di risorse culturali devono essere contestualizzate all'interno della sua idea di "campi sociali" e di *habitus*. Il capitale culturale non è una risorsa sociale generalizzata, ma una fonte di differenziazione di classe. I beni culturali non sono una moneta comune, ma derivano da elementi di discernimento che si collegano a valutazioni sociali distinte piuttosto che a una qualche forma di valutazione comune. Inoltre, mentre alcuni di questi beni sono tangibili (certi modi di abitare, per esempio) altri sono intangibili (una distinzione enfatizzata da Throsby, 2003), "incarnati" nel corpo in termini di pratiche tacite e norme di giudizio e di comportamento.

Questo terzo approccio fondato sulla distinzione sociale è critico nei confronti di quelli orientati agli stili di vita e alla partecipazione. Dal punto di vista di una classe sociale egemone nella città, la nuova classe media dei "gentrificatori" (ci si passi la semplificazione), potrebbe sembrare che le conclusioni degli approcci alla distinzione sociale e agli stili di vita siano gli stessi.

Tuttavia, non si può ignorare il fatto che l'arte, soprattutto nel caso di espressioni artistiche "alte" e/o portatrici di messaggi/pratiche a contenuto critico, presenta una forte componente 'elitaria' che favorisce la separazione, la rottura e la discontinuità più che la coesione e la partecipazione.

Rispetto alla cultura genericamente intesa, l'arte presenta quindi delle peculiarità che vanno tenute in debito conto, soprattutto nel momento in cui essa viene posta al centro di politiche di sviluppo urbano.

5.1.3 *Politiche a regia pubblica e iniziative critiche per l'arte contemporanea: una tassonomia*

Le politiche per l'arte contemporanea costituiscono un tipo peculiare di politica culturale. Rispetto a altri tipi di politiche, quelle per l'arte contemporanea si sviluppano soprattutto alla scala urbana, in quanto è nei contesti urbani che si realizza la maggiore concentrazione di attori (artisti, curatori, galleristi, critici d'arte, collezionisti, soggetti finanziatori ecc.) che animano il sistema dell'arte contemporanea (De Biase, 2008; Associazione Torino Internazionale e Università IULM, 2011). Inoltre, come si è detto, nella città l'arte contemporanea raggiunge la massima possibilità espressiva e comunicativa.

Le politiche per l'arte contemporanea includono un insieme diversificato di strumenti che vanno dall'organizzazione di eventi e progetti temporanei, alla realizzazione di opere permanenti. Sebbene accomunate dalla volontà di valorizzare le espressioni artistiche della contemporaneità quali mezzi per sostenere lo sviluppo della città (in generale) e del settore dell'arte in esso presente (in modo particolare), queste politiche possono assumere finalità e forme anche molto diverse.

In particolare, la situazione è molto diversa a seconda che si tratti di politiche *a regia pubblica* o *iniziative critiche*.

Per *politiche a regia pubblica* si intendono iniziative che vedono nell'attore pubblico istituzionale il principale promotore e che hanno come obiettivo principale lo sviluppo della città, letta nelle sue diverse componenti (Pratt, 2010): sociale, culturale, economica e anche fisica. In altre parole, si tratta di strumenti di sviluppo locale che, almeno in linea di principio, si pongono in una prospettiva di continuità e coerenza con agli altri strumenti di governo del territorio. Spesso e volentieri alla base di queste iniziative vi è l'aspirazione a concretizzare il paradigma della *città creativa* attraverso varie opzioni di strumentalizzazione dell'arte e della cultura (Pratt, 2010), tra cui: l'organizzazione di mostre, l'organizzazione di eventi e iniziative di natura non solo espositiva, la realizzazione di opere d'arte pubblica o la realizzazione di interventi alla scala urbanistica. Con riferimento agli obiettivi, secondo Pratt (2010) le più comuni espressioni della strumentalizzazione della cultura entro un processo di costruzione di politiche si focalizzano attorno a quattro obiettivi principali:

- la divulgazione dell'arte come bene pubblico e la difesa (dal mercato o dal degrado) di forme peculiari di espressione artistica. In questo caso un concetto chiave delle politiche è quello di "patrimonio";
- il conseguimento di obiettivi di sviluppo economico e competizione. In questo insieme ricadono tanto le iniziative di marketing (e branding) urbano, quanto le politiche di rigenerazione urbana indirizzate a rivitalizzare i centri storici urbani;
- il conseguimento di obiettivi di coesione sociale quali il contenimento delle tensioni sociali e il miglioramento delle condizioni di vita in città attraverso il coinvolgimento di strati ampi e diversificati di cittadini in iniziative di matrice culturale. Anche in questo caso si ricorre a interventi di rigenerazione urbana, ma con un focus maggiormente incentrato sul recupero delle zone periferiche e marginali;
- il sostegno alla nascita e/o sviluppo delle industrie della creatività e della cultura. Si tratta di politiche che favoriscono l'introduzione di processi *culture-based* tanto nella generazione di nuovi prodotti e servizi, quanto nella diversificazione di quelli esistenti.

Per *politiche critiche* si intendono iniziative in genere originatesi dal basso, per iniziativa di gruppi ristretti di individui che intendono contrapporsi criticamente al sistema istituzionalizzato dell'arte e

alle sue manifestazioni locali. Questo non significa che non possano ricevere sostegno e finanziamenti da enti di natura istituzionale. Tuttavia, la loro attività rimane indipendente rispetto alle linee guida della pianificazione e programmazione istituzionale e, almeno nella fase iniziale, la dimensione critica è un elemento costante di queste iniziative. Non esiste, però, un *format* o un percorso di sviluppo standardizzato. La natura endogena e “volontaristica” delle iniziative che portano alla nascita di questi eventi contribuisce a produrre una grande diversità di situazioni difficilmente riportabili entro una cornice comune. Per esempio, molte di queste iniziative nascono o si autodefiniscono come iniziative “off” o alternative. Tuttavia, a seconda dei casi considerati, la natura “off” di questi eventi si esprime attraverso modalità diverse.

- Da un lato essa può richiamare il rifiuto delle pratiche convenzionali di comunicazione e fruizione dell'arte, nonché il rifiuto del museo come contenitore dell'esperienza artistica. Esperienze che si muovono entro questa dimensione propongono occasioni innovative e interattive di incontro con l'arte, da realizzarsi nei luoghi del vivere quotidiano (la strada, la piazza, il negozio ecc.);
- Da un altro lato essa può sottolineare l'aspetto di gemmazione, spin-off appunto, che caratterizza l'origine dell'iniziativa, in quanto evento che è stato generato da un altro evento esistente. Secondo questa definizione, la generazione di eventi off può realizzarsi anche nell'ambito delle politiche a regia pubblica;
- Da un altro lato ancora essa può sottolineare l'aspetto di contrapposizione critica e rifiuto rispetto a tutto il sistema istituzionalizzato dell'arte contemporanea. Gli eventi che assumono questa valenza si collocano volutamente in una posizione esterna, marginale, che non dialoga con gli altri eventi a regia pubblica.

Rispetto alle iniziative a regia pubblica, le iniziative critiche sono maggiormente aperte a sperimentare forme innovative di circuitazione artistica. In particolare, esse applicano largamente la tecnica dello straniamento e non di rado sono l'occasione per atteggiamenti esagerati, istrionici e forzatamente provocatori, finalizzati a favorire forme di riflessione critica sulle modalità di produzione e fruizione artistica nella società contemporanea. In questo atteggiamento critico e postmoderno, gli eventi off per l'arte contemporanea si avvicinano molto a quelle che Boje (2001) ha definito nei termini di “espressioni carnevalesche di resistenza” alle retoriche della globalizzazione, che possono assumere la forma di spettacoli teatrali di strada, performance e iniziative di cyber-attivismo (Boje, 2001: 431, nostra traduzione) e si traducono talvolta in forme di neo-primitivismo che coinvolgono il corpo stesso dei soggetti, attraverso forme di iscrizione – tatuaggi, piercing ecc. – o di impiego a fini di rappresentazione artistica (Langman e Cangemi, 2004).

Queste considerazioni portano alla luce un'altra importante differenza nella descrizione delle politiche a regia pubblica e critiche o alternative.

Quando di successo, alle prime sono attribuiti benefici per lo sviluppo della città di tipo sia diretto sia indiretto. Tra gli effetti positivi attribuiti a queste politiche si menziona: un aumento della capacità competitiva attraverso un migliore posizionamento internazionale del sistema locale dell'arte, l'attrazione di classe creativa, la costruzione di un'immagine esterna vincente, la predisposizione di spazi e condizioni favorevoli all'industria dell'arte, nonché l'incremento della coesione sociale attraverso forme inclusive di rigenerazione e costruzione di una identità urbana collettiva. Questi risultati necessitano infatti di investimenti e risorse (finanziamenti, reti e contatti) che solo l'attore pubblico può garantire. D'altro canto, nel medio e lungo periodo, politiche di questo tipo possono anche determinare processi di sfruttamento e depauperamento locale, come nel caso di processi di gentrificazione (e/o disneyficazione).

Tra gli effetti positivi riferibili alle iniziative critiche si possono invece menzionare: la generazione di forme di apprendimento individuale, collettivo e istituzionale; l'aumento del livello di autocoscienza e della capacità di riflessione critica presente a livello locale; la creazione di nuove

professionalità e progettualità. Mentre per quel che concerne le ricadute negative, a queste iniziative sono in genere associati problemi di sovrapposizioni, ridondanze, sprechi e, soprattutto, la creazione di situazioni di resistenza, contrasto, scontro e tensione, senza curarsi eccessivamente del fatto che, soprattutto nel campo dell'espressione artistica contemporanea, quelli che oggi paiono 'strappi' negativi, sul lungo periodo possono rilevarsi importanti elementi di dinamismo e innovazione.